ETIC ȘI ESTETIC

Ion Ianoși Arta și solidaritatea socială Alexandru Boboc Omul-arta-morala Dan Oprescu Raportul etic-estetic în gîndirea estetică românească Vasile Popescu Atitudine etică și atitudine estetică Constantin Coșman Interferența valorilor Grigore Zanc Nivele și dimensiuni etice ale esteticului Marian Vasile Etic și estetic în conștiința literară contemporană Dumitru Matei Conștiință morală — conștiință estetică Constantin Prut Imaginea și mediul de existență Mihai Nadin Caracterul

Editura Meridiane

ETIC ȘI ESTETIC

STUDII DE ESTETICĂ ȘI TEORIA ARTEI

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI
1979

Scanned with OKEN Scanner

Prima circumscriere filosofică specializată a relației dintre bine și frumos, dintre artă și morală, o datorăm, cel puțin pentru spațiul european de cultură, gîndirii antice grecești, lui Platon și Aristotel. Este momentul teoretic care a delimitat una din ariile problematice din care gîndirea filosofică și estetică și-a făcut, de-a lungul secolelor, un constant motiv de meditație. Intenția prezentei culegeri nu este, de bună seamă, aceea de a cuprinde, fie și în liniile cele mai generale cu putință, istoria problematică a relației etic-estetic, și nici să pună în relief principalele momente care i-au marcat evoluția, deși, în chip firesc, toți autorii invocă, într-un fel sau altul, explicit sau implicit, una sau alta din datele înscrise pe traiectoria istorică a problemei. Ne-am fixat observația în contextele secolului al XX-lea, pornind de la constatarea că acest secol a generat — în planurile experienței artistice propriu-zise, ca și în planurile conștiinței estetice și critice — o mutație clară în înțelegerea și în interpretarea raportului eticului cu esteticul. Explicația acestui fapt trebuie căutată, desigur, în sfera factorilor de ordin social-politic și ideologic și, nu mai puțin, de ordin estetic.

Marile transformări revoluționare survenite în acest secol în istoria socială și spirituală a umanității se corelează intim — pe direcția socialistă de existență îndeosebi — cu exigența edificării unui nou tip uman, proces în care artei îi revin îndatoriri sociale de mare răsăpundere. Sub acest imperativ, marea și adevărata artă contemporană de pe toate meridianele lumii își asumă des-

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ
BIBLIOTECA
INSTIT. DE FILOSOFIE

Scanned with OKEN Scanner

chis misiunea de a promova și de a aduce la expresie artistică idealurile social politice înaintate, progresiste, idealurile patriotice și umaniste, modul de a fi al omului ca Om.

Nu lipsesc însă și tendințele contrare. Unele ideologii artistice apărute în ultimele decenii în spațiul occidental de cultură aduc în mod deschis elogii indiferentismului axiologic în creația literar-artistică. Ele tind să subțieze și să elimine, pînă la urmă, motivațiile sociale (în sens larg) pe care, în chip firesc, experiența artistică le primește în virtutea calității ei de experiență umană fundamentală. Unii teoreticieni și artiști occidentali consideră chiar că tipul nostru de civilizație ar favoriza eludarea „istoricității conținuturilor" din orizontul creației artistice. Așa zisa artă-video, de exemplu — un experiment, de fapt, apărut la confluența artelor plastice cu rafinatele tehnici electronice — ar putea realiza, în optica promotorilor ei, „sfîrșitul total al conținuturilor în favoarea constituantelor video". Este, desigur, o regretabilă iluzie!

Pe această direcție asistăm însă la o îngrijorătoare accentuare a indiferentismului axiologic într-un domeniu circumscris, prin excelență, axiologiei. Punerea în discuție a funcțiilor artei în mediul său imediat de cultură și de civilizație, în sistemul valorilor umane în general, se întemeiază — în exemplul prezentat — pe falsa ipoteză potrivit căreia abolirea oricărei referințe la lumea interioară și exterioară a omului ar permite, în consecință, totala „eliberare a subiectivității artistului". Modul de a imagina și gîndi al artistului ar fi liber, și anume în chip absolut, în raport cu orice instanță socială de normativitate ideologică și axiologică mai ales.

Istoria artei, moment cu moment, ca și în totalitatea ei, demonstrează însă cu prisosință că nici un artist nu a fost vreodată neutru în raport cu mediul său de viață, precum și împrejurarea că opera de artă nu a fost niciodată moralmente neutră. Dealtminteri, majoritatea curentelor și tendințelor artistice de ținută revoluționară, care au marcat arta secolului nostru, au inclus în temeiurile lor ideologice o meditație — uneori extrem de pătrunzătoare — asupra omului și condiției sale morale.

Preocuparea esteticii și criticii de artă contemporane de a specifica multidimensional implicațiile teoretice și metodologice pe care le comportă raportul etic-estetic în

Scanned with OKEN Scanner

stadiul actual de evoluție a literaturii și artei trebuie menționată, de asemenea, printre premisele și argumentele prezentei culegeri.

Efortul de a pătrunde și înțelege alcătuirea intimă și modul de existență a valorii estetice s-a intensificat, după cum se știe, în condițiile în care spiritul istorist și pozitivist propriu secolului al XIX-lea descoperea că geneza și modul de ființare în timp și spațiu a valorii estetice nu pot fi investigate și corect înțelese prin izolarea și situarea acesteia în afara formelor și tipurilor umane de sensibilitate morală și estetică, în afara sistemelor de valori istorice constituite. Acest fructuos demers a fost însă blocat de faptul că, în același timp, în gîndirea estetică a secolului al XIX-lea s-a manifestat cu deosebită virulență tentativa opusă, desigur iluzorie, cu totul inadecvată și inconsistentă, de a dezvălui „esența" valorii estetice prin eliminarea oricăror trimiteri la viața și mișcarea reală a celorlalte sisteme de valori. Acest fapt — se știe — a orientat, în bună măsură, reflecția filosofică și estetică spre pozițiile extreme ale idealismului estetic, spre teoria artei pentru artă. Deși, în general, fecund, acest moment teoretic a instituit, sub raport metodologic, o abordare întrucîtva rigidă a raportului etic-estetic. Curînd, de aceea, aveau să apară incompatibilități clare între cursul original de evoluție a experienței și sensibilității estetice și strategiile metodologice consacrate de estetica secolului al XIX-lea. Într-adevăr, demersul teoretic restrîns, constînd în a determina raportul etic-estetic prin confruntarea valorii estetice cu valoarea morală, rămîne în continuare deschis interpretărilor unilaterale, simplificatoare, fie în direcția estetismului fie în direcția moralismului. De bună seamă, explorarea temei din perspective teoretice menite să disocieze acești termeni, pentru a le circumscrie specificitatea, constituie o operație analitică legitimă și necesară. Prin supralicitarea esteticului ea devine însă susceptibilă să sustragă arta din cîmpul instituirilor sociale și s-o îndrepte spre formalism și amoralism, după cum, tot așa, accentuarea eticului devine susceptibilă să dirijeze creația pe făgașul conținutismului și moralismului de inspirație sociologist vulgară. În ultimii ani, gîndirea filozofică marxistă a devenit, de altminteri, conștientă că fundamentarea unei exiologii marxiste nu mai poate întîrzia, că studiul axiologic apro-

Scanned with OKEN Scanner

fundat și multidisciplinar al faptului de artă se impune astăzi ca una din misiunile sale de căpetenie, o misiune care, în contextul experiențelor artistice contemporane, dobîndește un caracter de strictă necesitate.

În alcătuirea acestui volum, autorii au avut în vedere, de asemenea, particularitățile vieții noastre artistice.

Ideologia partidului nostru, politica sa în domeniul creației culturale și artistice, au generat în planurile conștiinței morale și estetice o amplă restructurare revoluționară a problematicii omului. În acest nou context ideologic și spiritual, scriitorii și artiștii României de azi sînt angajați cu deplină dăruire în efortul de edificare a umanității socialiste. Probleme cum ar fi condiția umană în lume și în cadrul socialist de existență, specificitatea noastră națională și culturală, sensul și calitatea vieții, aspirațiile sociale și idealurile sufletești, starea morală și tensiunile morale ale spiritului nu sînt doar circumscrieri tematice sub titlu de inventar sociologic sau psihologic. Ele sînt deosebit de semnificative, mai cu seamă pentru ceea ce artiștii noștri vor să pună sub semnul literaturii și artei. Ceea ce caracterizează experiența artistică în stadiul actual de evoluție a artei și literaturii românești este actul de explorare a disponibilităților de formare *și de* in-formare *pe care i le pun la îndemînă spiritualitatea și mediul socialist de viață. În acest sens, creația nu numai că impune — din interior — angajarea unor noi raporturi cu sfera istoricește constituită a limbajului artistic, ci, mai cu seamă, descoperirea marilor idei și adevăruri care să intervină activ în viața socială, în modelarea conștiințelor pe o direcție revoluționară, transformatoare.*

Caracterul prospectiv și institutiv al artei românești contemporane se concretizează, pe de altă parte, în climatul de emulație care prezidează deschiderea unor largi dezbateri teoretice avînd ca obiect „problemele actuale" ale criticii literare și de artă, ale diferitelor genuri literar-artistice : poezia și romanul, teatrul și filmul, opera și opereta, muzica, artele plastice etc. Dezbaterile frecvente pe această temă în paginile presei, în cenacluri și reuniuni ale creatorilor — purtate în deplină libertate de spirit — vizează, pe lîngă necesare clarificări de ordin tematic și ideologic, fixarea cîmpului de inspirație în complexitatea fenomenului social, politic

Scanned with OKEN Scanner

și spiritual din țara noastră, specificarea estetică de înalt nivel a modului nostru de a gîndi și simți, de a ne raporta la lume.

Luînd ca punct de plecare premisele semnalate, autorii studiilor înmănunchiate în prezentul volum — cercetători, cadre didactice universitare, critici literari și de artă, — aspiră să se integreze acestui efervescent moment artistic și teoretic, accentuînd, din perspectivă filosofică, unele aspecte ale relației etic-estetic. Urmărim, mai întîi, punerea în lumină a modalităților specifice — am spune inedite — în care experiența artistică proprie secolului al XX-lea a formulat și fundamentat acest raport. Vizăm, în al doilea rînd, o chestiune de ordin metodologic: relația etic-estetic nu este numai și în chip exclusiv o problemă de ideologie politică sau literar-artistică, de filosofie sau de estetică generală, ci și una care ține și care trebuie abordată — în chip necesar — în legătura sa organică, indisolubilă, cu natura limbajului artistic, așadar, cu particularitățile de construcție formală proprii fiecărei arte în parte. Unitatea culegerii pe care o prezentăm — dacă este vorba să-i căutăm neapărat o unitate — constă, pe de altă parte, și în încercarea de a realiza legătura dintre planul principiilor filosofice-estetice și planul experienței.

Volumul este deschis de Ion Ianoși, cu o pasionantă evocare a principiului marxist al legăturii dintre artă și sferele vieții cotidiene a omului. Alexandru Boboc examinează problema omului, artei și moralei din perspectiva filosofică marxistă și existențialistă. Dan Oprescu circumscrie și subliniază contribuția gîndirii filosofice și estetice românești la înțelegerea și adîncirea relației etic-estetic, așadar planul celor mai bune tradiții românești în această chestiune. Constantin Coșman și Vasile Popescu și-au fixat cercetarea în planul axiologiei, pentru ca celelalte studii să aibă un caracter mai aplicativ. Astfel, Dumitru Matei și Constantin Prut realizează un tur de orizont în sfera artelor plastice, Grigore Zanc și Vasile Marian, în domeniul literaturii, Mihai Nadin și Mircea Cristea cercetează relația etic-estetic în teatrul contemporan (românesc și străin), iar Radu Aneste Petrescu și Grid Modorcea ne oferă prilejul unei acaparante incursiuni în lumea filmului contemporan.

Scanned with OKEN Scanner

Sîntem însă conștienți de faptul că referințele la arta și literatura modernă și contemporană românească, din perspectivele preconizate, ar fi putut fi mai ample. În această privință am întîmpinat unele dificultăți, în afara unor considerații generale transcrise în treacăt, critica noastră literară, plastică, teatrală și cinematografică, neoferindu-ne, cel puțin pînă în acest moment, sinteze critice de mai largă cuprindere referitoare îndeosebi la fenomenul artistic românesc contemporan văzut din perspectiva raportului care face obiectul acestei culegeri. Considerăm însă că, cel puțin în această direcție de cercetare, înscriem un început, care ar putea stimula procesul de elaborare a unor atît de necesare lucrări de sinteză. Am reținut și am accentuat astfel ideea că în domeniul culturii estetice contemporane relația etic-estetic se impune cu deosebire ca un instrument hermeneutic indispensabil demersului estetic și critic, că, în lumea pe care o deschide și pe care o exprimă, artistul este în primul rînd prezent ca persoană morală. Am pledat în favoarea moralității artei, pentru moralitatea artei și am subliniat, mai cu seamă, adevărul unanim recunoscut că arta educă moralmente numai întrucît este artă, că eludarea eticului din actele de evaluare critică vine în contradicție cu natura și cu vocația însăși a artei, impietînd asupra progresului conștiinței morale și estetice. Ne-am străduit, astfel, să circumscriem și să sondăm, pe cît ne-a stat în putință, complexitatea și originalitatea unui raport pentru a cărui înțelegere am înscris în aceste pagini o modestă încercare.

DUMITRU MATEI

Scanned with OKEN Scanner

IOAN IANOȘI

SOLIDARITATEA SOCIALĂ ȘI ARTA*

În cuvîntarea rostită la Conferința națională a scriitorilor, din mai 1977, tovarășul Nicolae Ceaușescu invoca necesitatea unei literaturi „*care să contribuie activ la făurirea omului nou, la conturarea modelului uman al orînduirii comuniste*“, citînd, ca pildă doveditoare pentru acest proces, comportarea poporului nostru în împrejurările cutremurului de la 4 martie. „*Iată de ce putem răspunde acum acelora care ne întreabă : Ce va fi omul nou ? Ce fel de om vreți să creați ? Vrem să creăm un om drept, un om cinstit, un om care să se preocupe și de el și de semenii lui, care să înțeleagă că solidaritatea socială este condiția dezvoltării națiunii, condiția independenței, bunăstării și fericirii*“. Sînt cuvinte care redemonstrează convingerea marxiștilor asupra caracterului concret al oricărui adevăr cu valabilitate generală ; care fixează nucleul acelor linii de forță din care se configurează și prin care se consfințește tipologia umană practic și principial urmărită de către comuniști ; care plasează această anume geneză tipologică, relativ inedită, în miezul confruntărilor estetice actuale.

Într-adevăr, dacă problema noului „model uman“ ar fi golită de însemnele istorice particulare și de sensurile contextuale schimbătoare, ea ar suferi, cu siguranță, deplasări în direcția unei înțelegeri rigide, hieratice, aproape

---

* Prezentul text folosește, altfel asamblate, mai multe fragmente din secțiunea „Sensuri contemporane“ a cărții mele *Umanism, viziune și întruchipare* (Ed. Eminescu, 1978) *(Nota autorului)*.

Scanned with OKEN Scanner

mistic-invocatoare. Ceea ce, ne amintim cu toții, s-a și întîmplat nu cu prea multă vreme în urmă, din pricina unei raportări dogmatice la om și umanitate, care s-a dovedit a fi metafizică și în sensul incompatibilității ei cu dialectica, dar și în accepția unei incantații cvasireligioase. „Omul nou" fusese proiectat pe un soclu înalt, într-o crispată nemișcare, imaginat din bronz sau din metale mai dure, inflexibil, detașat de toate cele lumești, nu o persoană, ci o icoană, de care semenii săi nu aveau nevoie și pe care nu puteau decît cel mult s-o adore. Era de fapt imaginea unui alt „supraom", care însă, printr-o știută suprapunere a extremelor și-a deconspirat în curînd trăsăturile de „neom". Drept pentru care lumea s-a dezis de el în chip categoric, iar artiștii au început să-l ocolească. Numai că, prin reacție, ca efect secundar, s-a mai întîmplat ca din operele unora să dispară orice preocupare față de efectiv noile tipologii reale ale mediului social înconjurător, ca decantările umane autentice din imediata lor apropiere să fie trecute cu vederea, să rămînă, cum s-ar zice, în urma vieții — formulă întrucîtva sumară, dar corectă. Iar în aceste condiții, un eveniment de anvergură și de excepție, precum cel de la 4 martie, tragic și, totodată, declanșînd resorturile eroice ale unui mare număr de oameni, a avut darul să lumineze toate acumulările infinitezimale zilnice și obișnuite, care au asigurat în cele din urmă existența și eficiența unor asemenea calități.

Exemplul, ca orice exemplu, trebuie să ne conducă dincolo de el, la constatări și gînduri privind felul de a fi și de a acționa al „omului nou", expresie — evident — convențională în raport cu cei mai valoroși semeni ai noștri perfect reali, pămînteni în toate cîte își propun și înfăptuiesc. Cel căruia i s-a spus și „om între oameni" și i s-ar mai putea spune : pentru oameni. Căci într-adevăr ea, solidaritatea, este veriga hotărîtoare a devenirii pe care o urmărim. Cuvintele cele mai simple sînt uneori și cele mai importante. Nimic mai elementar, s-ar părea, decît ca „un om să se preocupe și de el și de semenii lui". Și totuși, prin acest reducționism se obține echivalentul cotidian, firesc și peren, esențial pentru conceptul de solidaritate. Un echivalent care ne reintroduce în sfera complexă și controversată a raportului dintre *estetic* și *etic*. Căci numai meditînd continuu asupra acestei relații,

Scanned with OKEN Scanner

va reuși scriitorul și artistul să-și lămurească rosturile sale modelatoare în raport cu însuși destinul omului, contemporanul nostru și urmașul nostru previzibil.

Parafrazîndu-l pe Camus, s-ar putea spune că între felul omului de a fi *solitar* sau *solidar* pare să se întindă o distanță măsurabilă prin înlocuirea unei singure litere. Și totuși, Camus însuși s-a străduit o viață întreagă, în arta ca și în filosofia sa, pentru a săvîrși această trecere resimțită ca obligatorie, dar care îi opunea atîtea rezistențe lăuntrice, încifrînd în povestirile și eseurile sale cîte o „cădere" simbolică a cîte unuia dornic, dar incapabil de a proba solidaritatea cu semenii săi, damnat și condamnat la o solitudine presupus fatală...

Adevărul este că mica, în aparență, mutație lexicală exprimă o fundamentală antinomie a epocii moderne, antinomie pe care capitalismul a ascuțit-o la extrem și căreia socialismul își propune să-i încerce remediul. Obsesia literaturii și artei crescute pe terenul relațiilor burgheze a fost și a devenit în tot mai mare măsură solitudinea, însingurarea, înstrăinarea, atomizarea, individualismul, egoismul — tot atîtea fațete ale unei aceleiași realități sociale și morale. Morale pentru că sociale, aș spune, derivînd factorii morali din temeiuri istorice, de existență reală. Cauza este în ultimă instanță capitalismul însuși, proprietatea privată și interesul privat, cu tot cortegiul lor de alienări. Mecanismul a fost minuțios descris, în interrelațiile sale obiective tot mai strînse, dar în condițiile unor violente porniri inverse, centrifuge, la rîndul lor obiective și orgolios subiectualizate. Romanul secolului trecut, o „cosmicitate" inedită, plină de parcelări, dezlegări, individualizări crescînde, evidențiază cu limpezime ambele tendințe. Interesul pentru individul autonom a dat rod bogat, dar în cele din urmă s-a și autominat, dinamitînd structuri etice și estetice relativ stabile. Corespunzătoare a fost principala descoperire de comportament și de atitudine a burgheziei : egoismul. Cu timpul el a dus, prin exacerbare, la disoluția unui întreg șir de valori, cu tot mai multă dificultate rearticulate pe tărîmul relațiilor sociale și umane burgheze. Căci burghezul, ca ins, s-a însingurat și de burghezul din preajma sa (cu care trebuia să se angajeze permanent într-o acerbă concurență) și de cei de altă condiție (care îi periclitau supremația de clasă). Reflexul spiritual, inclusiv

Scanned with OKEN Scanner

artistic, al situației putea să fie critic sau complezent, chiar apologetic, atunci cînd, de pildă, se supralicitau „libertăți absolute", în covîrșitoare parte iluzorii, iar în rest la unison cu înstrăinarea individuală și individualistă. Egocentrismul și egoismul, ca entități reale și mentale definitorii ale capitalismului tîrziu, cu variantele lor particulare în societatea de „consum", de „irosire" sau de „unidimensionalizare", rămîne una dintre problemele raportărilor noastre estetice la o literatură și artă dispuse, fie să pactizeze smerit cu această dominantă a vieții și a conștiinței occidentale, fie s-o supună unui diagnostic realist binevenit.

Legitățile globale, dominatoare și terifiante, ale societății capitaliste contemporane își croiesc drum și se exercită asupra unei puzderii de „atomi", care sînt fie indivizii propriu-ziși, fie indivizii grupați în familii izolate în și între ele — microlumi ce se conformează universului de ansamblu, dar încearcă totodată, compensator, să se și opună acestuia. Paradoxal însă, opoziția este exprimată în termeni convenabili forțelor alienante. Căci „străinătățile" sînt conținute în economia și spiritualitatea dominantă a respectivei vieți sociale, drept care intenția rebelă și autofirmatoare se convertește de regulă într-un alt soi de conformism. Revolta se dovedește, în asemenea prilejuri, fragilă, părelnică sau lesne de manipulat de către o burghezie care a înțeles că la nevoie poate să și finanțeze propria ei „epatare", cu condiția ca aceasta să nu lezeze temeliile orînduirii ; și a mai priceput că distanța dintre individualistul „revoltat" în planuri secunde (inclusiv artistice sau pseudoartistice) și cel care se comportă în activitățile sale zilnice și obișnuite ca „supusul" sistemului global de exploatare și asuprire, nu comportă adesea nici măcar vreo schimbare de literă în cadrul unui joc de cuvinte.

Geneza formelor moderne de solidaritate se cuvine înțeleasă la rîndul ei tot împlîntată în contexte istorice. Și dacă vom pune pentru moment între paranteze cazurile posibile de altă natură sau situațiile mărginașe, ni se vor evidenția din nou o serie de cauze și determinări obiective, printre care situația reală a claselor exploatate și a păturilor nedreptățite, îndeosebi condițiile de viață și de luptă ale proletariatului. Oricine privește fără pre-

Scanned with OKEN Scanner

judecăți istoria capitalismului, vede limpede că anume în sînul clasei muncitoare și sub impulsurile ei s-a închegat treptat, deși contradictoriu și în forme complexe, acel nou imperativ al solidarității interumane care avea să reverbereze în felurite valori morale particulare. Și aceasta nu din pricina unor virtuți pogorîte nu se știe cum și de unde în sufletul muncitorului, ci fiindcă sistemul de relații în care era angrenat, predispuneau structural pentru atitudini colectiviste, de unire și întrajutorare. Dincolo de excepții, și ele analizabile, altruismul s-a încetățenit ca atitudine de bază a clasei care în înfruntările sale n-avea de pierdut decît lanțurile, dar avea o lume de cîștigat. Nici un privilegiu sau drept moștenit nu greva asupra luptei purtate, al cărui adevărat rezultat nu era succesul imediat — spun întemeietorii socialismului științific — „*ci unirea mereu crescîndă a muncitorilor*". Avem de-a face, cum se vede, cu o simetrie în planuri globale : la antipodul individualismului, motive perfect lumești și reale fac din colectivism principala calitate a clasei destinate unei coeziuni de sine nemaiîntîlnite.

Din starea și din menirea ei, muncitorimea ca clasă a reușit să decanteze, așadar, acea valoare morală instauratoare de alte valori, care este solidaritatea. Împrejurarea meritã bine memorată, întrucît în dialectica istoriei moderne o clasă particulară a trebuit să-și asume reafirmarea și inedita afirmare a unor precepte și valori umane generale, aparținînd în perspectiva împlinirilor efectiv umanității întregi. Saltul de la propriile interese dezinteresate la cele ale omenirii în totalitatea ei, fusese conținut de fapt, ca posibilitate, în rolul muncitorimii de exponent al celor oropsiți și nedreptățiți, de unde se putea ajunge în cele din urmă la oricare „om uman" al unei viitoare umanități eliberate de servituți.

Orînduirea socialistă este moștenitoarea de drept și de fapt a virtuților întrupate cu precădere în viața și lupta clasei muncitoare. Socialismul extinde premisele sale de clasă asupra întregului popor, solidaritatea, ca specific „simț proletar", se extinde, generalizează și potențează într-un dominant „sentiment socialist", al națiunii în ansamblul ei. Pe spirala ascendentă a istoriei, acest lucru echivalează cu redobîndirea continuității milenare a unor valori morale, elementare și firești, date uitării sub impulsurile unei economii și ideologii egoiste.

Scanned with OKEN Scanner

Altminteri, idealul unui „om drept", „om cinstit", „om care să se preocupe și de el și de semenii lui", ar putea să pară vag și comun prea multor epoci. La urma urmei, am putea fi întrebați : merită doar pentru atît să fie efectuată transformarea radicală a societății ? Nu ar putea fi imaginat un astfel de om și în alte condiții istorice, mai exact în orice condiții sociale ? Nu ar putea el oricînd, prin simpla sa calitate umană, să sară în ajutorul semenilor săi bîntuiți de încercări ? Individual, fără îndoială. Numai că însăși sfera și șansa unor asemenea nobile manifestări individuale se îngustează fatal în condiții legic nefavorabile lor. Drept care sînt necesare noi împrejurări care să favorizeze împlinirile umane și interumane. Comunismul nu-și propune în fapt decît eliberarea și accentuarea potențelor dintotdeauna (abstract și ideal) proprii omului. El se vrea în consens cu natura umană și cu cele mai de preț autoafirmări ale acesteia. „Omul nou" nu este ca atare decît *omul pur și simplu*, dar dintr-o desfășurare deplină și exercitare liberă a unor calități multă vreme latente, gîtuite sau deturnate. Recîștigarea „solidarității umane" este inimaginabilă în afara cadrului și fondului, reînnoit, al „solidarității sociale". Marx spusese că *„esența umană nu este o abstracție inerentă individului izolat. În realitatea ei, ea este ansamblul relațiilor sociale"*. Așa a fost întotdeauna, deși s-a ajuns la aparențe inverse ; iar omenirea trebuia să devină nu numai conștientă de adevăr, dar să i se și conformeze, să-i sporească eficiența. Cu alte cuvinte să făurească un nou ansamblu de relații sociale, spre a proba esența lor umană.

Artistul, în ce fel poate oare să contribuie el, prin mijloacele sale specifice, la încetățenirea faptelor, ideilor și sentimentelor de solidaritate, proprii vremii și societății noastre ? — iată întrebarea spre care se îndreptau toate considerațiile de pînă acum.

Să recunoaștem, din capul locului, poziția „interpusă" a artistului, între valorile individuale și colective, personale și obștești. Strict individualizată ca sursă și ca împlinire, munca lui e menită totodată unei largi audiențe, vizează reverberări cît mai cuprinzătoare. Talentul propriu al unui domeniu considerat inefabil, născînd un produs destinat înțelegerii și îmbogățirii tuturora — iată

Scanned with OKEN Scanner

paradoxul în jurul căruia s-a discutat mult, cu supralicitări într-o direcție sau alta. Și într-adevăr, individualitatea și individualizarea caracteristică activității artistului îl pot predispune pe acesta unor individualisme, chiar în absența respectivelor presiuni sociale, prin motivații mai degrabă gnoseologice și psihologice ; la rîndul ei o înțelegere nivelatoare a colectivismului e în măsură să împingă lucrurile pînă la nesocotirea specificului, în absența căruia arta se degradează în ilustrarea inertă a faptelor preexistente și concepțiilor exterioare.

Performanța pe care artistul o vizează rămîne irepetabilitatea care să-și repete efectul în mii de variante, asupra a mii de personalități, la rîndul lor unicate. Legătura se realizează între unicat și grup, la nivelul creatorului, operei și a receptorului ei. Dar cîtă suplimentară coeziune — spirituală — poate să nască această gingașă, și de la caz la caz diferită alcătuire ? Arta ca artă nu poate schimba fața unei societăți, și nici să asigure membrilor ei o viață îndestulată ; prin forțe proprii ea n-a zădărnicit nici un război și n-a repopulat locurile pustiite : să nu-i atribuim meniri pe care nu are cum să le onoreze și în raport cu care ar trebui, apoi, să fim decepționați de rezultate ! Ceea ce arta și-a propus (puțin dintr-un unghi de vedere, enorm dintr-altul) a fost să-i înnobileze pe oamenii angrenați în cele mai diverse munci practice, să înnobileze inclusiv lăuntric procesul și produsul acestor munci. Materializate felurit, operele artei se relevă ca stări spirituale și sufletești, în aceste sfere complementare, dar indispensabile, exercitîndu-se anume rosturile ei înnoitoare. Acea particulară coeziune morală pe care o pot urmări și obține literatura, plastica și muzica, dar și cinematografia sau cîtimea artistică a tehnicilor arhitecturale, este una ajutătoare, secundar-funcțională în raport cu propriu-zisa practică socială și constructivă a lumii în care trăim și pe care o desăvîrșim, cu toate că se întîmplă și ca o funcție derivată să se metamorfozeze într-o calitate atributală, cu adevărat consubstanțială, și ca în hora vie a devenirilor și creșterilor afirmările estetice să ajungă o verigă cimentatoare, în absența căreia să nu mai poată fi presupusă o unitate și o unicitate civilizatorică.

În perspectiva înțelegerii intervențiilor particulare pe care și le asumă ramurile și speciile artei, ar merita

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ
BIBLIOTECA
INSTIT. DE FILOLOGIE

consecvent raționalist și contemporan regîndit străvechiul concept de „catarsis", ca definind orice artă și orice influențare morală purificatoare, înnobilatoare, transfiguratoare — ceea ce cîțiva iluștri esteticieni marxiști ai secolului au și inițiat cu succes, poate extinzîndu-și insuficient meditațiile asupra unor situații și obiective proprii în speță societăților socialiste configurate și dezvoltate. Principala noastră preocupare teoretică și aplicativă, aceasta ar merita să fie : elucidarea modalităților diverse și concrete ale interacțiunilor dintre valorile etice și estetice în cadrul literaturii și artei românești contemporane. Interacțiune ocupînd o pondere din ce în ce mai decisivă în diverse genuri și forme, care pot relativ altfel să dea glas convingerilor ce le animă și care se conformează fiecărui limbaj artistic inerent contribuțiilor aduse la cimentarea noii solidarități interumane.

Nu vom prescrie sau interzice vreuna dintre posibilitățile lor în această direcție. Uneori se va putea interveni direct în cursul fierbinte al evenimentelor, relevînd o seamă din ascunsele lor semnificații ; alteori vor precumpăni, în timp și ca structură mentală, meditațiile și sublimările ideale. Uneori se va circumscrie obiectual cîte un destin semnificativ, eliberat treptat din chingile unor tradiții egoiste și care se implică printr-un superior interes dezinteresat în totalități suple și dinamice ; alteori acest destin va fi al subiectului receptor, susținut însă în altruismele lui printr-o poezie citită, un tablou privit, o bucată muzicală audiată. Căci să nu uităm un aspect hotărîtor : altruismul este propriu operei de artă, în măsura în care aceasta e gîndită și elaborată pentru ceilalți, din dorința de a comunica, dialoga, convinge și susține. Ducînd acest gînd pînă la capăt, rezultă că arta supraviețuiește ca act de solidarizare cu cei cărora ea le va fi în continuare necesară ; că însăși perenitatea ei confirmă retroactiv o geneză dictată de nevoia solidarității.

Meditația în jurul „modelului uman al orînduirii comuniste" s-ar putea răsfira în multe direcții. Mă voi limita la una singură : *munca*, privită ca pîrghie formatoare a omului în genere, și cu deosebire a celui eliberat de aserviri. Uneori publicistica, inclusiv la noi, corelează în excesivă sau chiar exclusivă măsură valorile ce consfințesc libertatea prezentă și viitoare nu cu timpul

Scanned with OKEN Scanner

productiv, ci cu timpul liber — într-o opoziţie vădit nedialectică şi care, extrapolînd litera cîtorva cunoscute texte ale întemeietorilor marxismului, ignoră spiritul şi al respectivelor scrieri şi al întregii lor opere teoretice.

Marxismul înţelege saltul din imperiul necesităţii într-al libertăţii şi ca eliberare din chingile muncilor neînsufleţite, asuprite şi asupritoare ; ca atare el explică creşterea libertăţii şi prin sporirea timpului liber, ca un echivalent în şi prin care omul să-şi poată desăvîrşi multilateralitatea. În nici un caz însă nu pot fi trecute cu vederea două împrejurări : anume că libertatea timpului liber nu însemnează pierdere de vreme, ci o complementară creştere şi împlinire omenească, şi că neliberei munci inerte i se opune îndeosebi tot munca, munca liberă şi creatoare. Aceasta spre a nu substitui cumva, pe nesimţite, „imperiului libertăţii“ o societate prea puţin preocupată de forţele sale productive, în continuare esenţiale, mai exact, devenite de-abia acum cu adevărat esenţiale în raport cu însăşi „esenţa umană“.

Pe scurt, cred că orice „model uman“ autentic socialist şi comunist trebuie să fie centrat pe factorul muncă, evident, cu condiţia sinonimiei muncii şi a creaţiei. Această condiţie odată îndeplinită, activitatea productivă se potenţează cu şi mai multă vigoare în puterea definitorie a omului, inclusiv — accent de însemnătate principială — în diversele lui preocupări din timpul său liber, sublimat „producătoare“ şi ele, măcar în accepţia regenerării neîntrerupte a organismului şi a forţelor ce-l compun. Nu e de presupus nici o cezură rigidă între munca înţeleasă ca activitate şi restul conceput ca pasivitate. Căci omul rămîne produsul muncilor sale de tot felul, inclusiv al celor care multora li s-au părut sau li se mai par jucăuşe şi inutile.

O anume mentalitate burgheză şi filistină a încetăţenit chiar în raport cu arta prejudecata potrivit căreia aceasta s-ar situa la antipodul activităţilor serioase — de unde şi consecinţele vizînd discreditarea „neproductivităţii“ ei presupus gratuite. Or, adevărul este că arta s-a numărat printre dovezile istorice majore ale confluenţei între muncă şi creaţie, chiar şi în vremurile disocierii lor. Şi, într-o anume accepţie, ea a fost un prototip al muncii libere, creatoare, prefigurînd ceva din proiectul comunist, evident nu în sensul că orice om va trebui să

Scanned with OKEN Scanner

devină propriu-zis artist, doar într-unul metaforic, de artist al diverselor sale activităţi şi manifestări — în care, dealtfel, va fi implicată şi o sporită artisticitate efectivă.

Cert este că omul nu-şi va cuceri o libertate autentică şi fundamentală decît în cadrul şi pe temeiul muncilor sale productive şi creatoare totodată. În condiţiile vitrege care au făcut din muncă sursa principală a alienării („munca înstrăinată"), proletariatul a fost acela care ne-a oferit totuşi, şi din acest punct de vedere, un prim model pe care socialismul îl valorifică în chip conştient şi consecvent, un model prefigurat anume în măsura în care literal se afirmă calitatea de clasă *muncitoare*. De aceea, indiferent de meseria sa particulară, omul socialist nu poate fi decît un „om al muncii"; în această ipostază îi este proprie şi cucerirea deplină, în comunism, a libertăţii sale exterioare şi lăuntrice.

Cînd ţin seama de aceste interferenţe, suprapuneri şi consubstanţialităţi, scriitorii şi artiştii procedează corect. Şi încă de pe acum ei fac bine cînd se încred nu numai în propria lor muncă — o condiţie majoră a reuşitei —, dar şi în toate celelalte munci instituind bunuri şi valori ale lumii înconjurătoare. Căci în sensul cel mai larg şi totodată cel mai precis cu putinţă, anume „omul muncii" merită să-i preocupe ca personaj şi să-i fascineze ca personalitate.

Pe urmele multora care m-au făcut să procedez astfel, îmi place să-l privesc deci pe artist ca pe un meseriaş. Începînd de la isprăvile eroilor mitologici, cu greu vom putea găsi în dicţionarele noastre personale o vorbă mai importantă decît „lucrare". Omul este lucrător, şi dacă a uitat cînd şi cînd evidenţa elementară şi supremă, aceasta s-a întîmplat doar din cauza vicisitudinilor nenumărate prin care a trecut. Sigur că pentru a face artă, mai e nevoie de acel ceva numit „talent", iar la superlativ „geniu". Dacă ne vom ţine însă cu prea multă încăpăţînare de aceste însemne cam zgomotoase, ni se va putea întîmpla să nu lămurim prea mult în privinţa particularităţilor acelei anume munci spre care ne îndreptăm privirea. Şi n-ar trebui să uităm o lecţie a istoriei — cu prelungiri pînă în prezent —, care ne dovedeşte că filistinul a fost cel mai dispus să supraliciteze „geniul" unor artişti de fapt profund dispreţuiţi de el, ex-

Scanned with OKEN Scanner

primîndu-şi dispreţul prin chiar acest epitet : iată, chipurile, cît sînt ei de ciudaţi, de altfel, decît noi, excentrici şi anormali în toate ! Povestea e complicată, artiştii, jigniţi în demnitatea lor, au început să-şi asume cu vanitate toate cîte li se puneau în cîrcă, dorind să-l „epateze“ pe burghezul descumpănit de prezenţa lor. Şi odată săturaţi de acest duel inegal (în care valoarea şi forţa erau invers proporţionale) s-a mai întîmplat să-şi întoarcă spatele acelui mediu burghez şi filistin, care se considera a fi el dătător de măsură în „normalitatea“ lui obtuză.

Atenţie : ecourile acestui înverşunat joc de altădată să nu ne tulbure auzul azi. Artiştii nu sînt nici „excentrici“ şi nici „damnaţi“, ei nu trebuie să fie admiraţi într-un fel care să-i înjosească, lăudaţi într-un mod care să aducă a ocară — pentru „ciudăţenii“ inventate sau exterioare muncii lor esenţiale şi trudnice. Din cînd în cînd citim biografii romanţate sau vedem filme de prost gust, în care aflăm despre amorurile sau beţiile vreunui mare pictor sau compozitor, care evident nu mai are cînd picta sau compune în strîmtele limite atribuite de către zelosul lor comentator. Pentru exegetul onest al vieţii de artist, nimic nu este interzis, numai că în cazurile menţionate se alterează proporţiile, se inversează dominantele. Deoarece, propriu-zis, dominantă nu este decît una singură : munca şi rezultatul ei — opera. Prin prisma operei interesează totul, nu interesează nimic decît prin prisma operei ! Pentru cei care se ocupă şi de vieţile trecute ale artiştilor, aceasta ar trebui să fie o regulă de la ale cărei, labile desigur, rigori să se abată cît mai puţin.

Acum este însă vorba de viaţa şi de arta celor prezenţi, decişi să elibereze din simbolicul bloc de marmoră figura unică a propriului lor născut — din marmoră, culori, sunete sau cuvinte născut. În cazul din urmă, derivaţia este deosebit de clară : scriitor este un om care scrie, zi de zi şi cu convingerea că aceasta este profesia lui, menirea lui. „Cum este scriitorul ?“ mi se pare o întrebare integral subordonată alteia : „cum scrie el ?“. Această perspectivă firească a rosturilor se poate şi înceţoşa cînd se întîmplă ca „anecdotica“ vieţii să eclipseze opera reală sau să ţină locul uneia inexistente. Scriitorii pot fi şi personal cunoscuţi, în principal se cuvine însă ca ei să fie citiţi. Şi judecaţi după scrisul lor, după meseria pe care o practică, după profesia căreia i s-au de-

Scanned with OKEN Scanner

dicat. O profesie printre multe altele, deosebit de grea totuşi, să concedem. Comparativ nicidecum mai nobilă, poate doar mai extenuantă. „Om între oameni“ a rămas o frumoasă expresie democratică, pe care fiecare în societatea noastră s-o poarte adînc gravată în conştiinţa sa. „Muncă între munci“ ar fi un echivalent al ei, perfect aplicabilă artei. Atîta doar că arta e a omului nu numai în sensul că emană de la el, ci şi în sensul că nu se desprinde o clipă de fiinţa lui. Spunem că artistul se inspiră din întreaga lume înconjurătoare, şi este adevărat ; numai că activitatea artistică îl priveşte integral pe el, nu se exercită pe altceva decît pe propriul său suflet. Oare nu de aici provin „excentricităţile“, atîtea cîte există ? Din obligaţia de a-ţi modela şi remodela permanent sufletul fără putinţa de a-ţi zăvori laboratorul după orele conştiincios prestate, pentru a te ocupa apoi de altceva ? Pentru artistul adevărat, nu există „apoi“ şi „altceva“ : el lucrează în măsura în care trăieşte, trăieşte în măsura în care lucrează. Lucrul bine făcut va avea pe urmă o viaţă de sine stătătoare, între timp însă lucrătorul se va fi apucat de alte lucrări.

„Creaţia“ e un termen pretenţios, deşi pînă la urmă orice muncă este sau trebuie să devină creaţie. Problema nu este să stabilim distincţii şi ierarhii în creaţie. Problema este să stimăm munca în ce are ea mai intim şi mai specific.

Dar şi intercorelat, totodată. Una dintre temele pasionante de meditaţie contemporană vizează eficienţa culturii, „conectarea“ valorilor culturale la circuitele globale de edificare socială. Lumea a moştenit fisurări dureroase ale structurilor ei, desincronizări grave între părţile ansamblului. Indispensabila diviziune socială a muncii a generat opoziţii rigide între tipurile de activitate. Purtătorii lor s-au înstrăinat unii de alţii, cei mai lucizi dintre ei străduindu-se din răsputeri să redobîndească un nou şi înnoit consens. Dar, pentru a se realiza, această concordanţă avea nevoie de condiţii obiective corespunzătoare : de un înalt nivel al productivităţii muncii şi al efectelor ei civilizatorice, ca şi de împrejurări sociale favorabile unor circuite valorice deschise şi cuprinzătoare. Clasele stăpînitoare au întreţinut şi adîncit „rănile“ diviziunilor şi divizărilor, în pofida posibilităţilor de vin-

decare conținute în chiar progresul forțelor moderne de producție. Pentru realizarea acestor posibilități. erau necesare noi relații de producție și sociale, anume organic predispuse să favorizeze creșterile organice. Remediile pînă nu demult doar visate, frumos dar ineficient, au început să acționeze în orînduirea socialistă, pe baza programărilor de sine lucide, în cunoștință de cauză și de efect. Procesul este complicat și de lungă durată, cu toate că secolelor nedrepte și pervertitoare li se opun de astă dată ani și decenii de treptată îndreptare, ceea ce, să recunoaștem, reprezintă un răstimp istoric deosebit de dens, în măsură să ne tempereze nemulțumirile față de ceea ce încă nu am îndeplinit și împlinit.

Dacă nucleul întregii strategii denumite îndeobște „revoluție culturală", și care presupune un ansamblu de etape succesive și de măsuri concomitente, ar trebui exprimat într-un cuvînt, presupun că acest cuvînt central n-ar putea fi decît *democratizarea ;* înțeles în sensul acelui proces neîntrerupt al democratizării culturii și artei, în intimitatea și în efectele lor, care nu numai să nu contravină în vreun fel însemnelor valorice inalienabile, dar să devină cadrul și condiția celor mai de seamă instituiri calitative.

Se impune o temeinică și convingătoare pledoarie în favoarea democratizării culturale și artistice, întrucît ea este supusă nu doar contestărilor de pe poziții filosofice sau estetice mărturisit elitare, ci și unei neîncrederi izvorîte din presupuse sau chiar efective insuficiențe ale îndeplinirii ei în practica de zi cu zi. Nu putem închide ochii atunci, de pildă, cînd se ajunge la vulgarizare, aplatizare, uniformizare, cînd, dintr-un motiv sau altul, exigența scade și se fac concesii primitivității. Toate aceste semnalizări critice, indispensabile în raport cu gustul scăzut sau deturnat într-o direcție îndoielnică, nu pot fi însă efectuate cu succes decît în temeiul menținerii și dezvoltării amintitei strategii de principiu, care vizează perspectiva implicării întregului popor, cu toate inerentele deosebiri de grup și individuale, în circuitele și edificările cultural-artistice de valoare.

Programul Partidului Comunist Român subliniază că prin dispariția treptată a deosebirilor esențiale dintre munca fizică și cea intelectuală, dintre munca agricolă și cea industrială, dintre sat și oraș, „*se va omogeniza*

Scanned with OKEN Scanner

tot mai mult nivelul general de civilizație a societății". Ideea „*omogenizării crescînde*" a societății noastre, a tipologiilor care îi definesc structura, n-are și nu trebuie să aibă nimic de-a face cu vreo uniformitate sau uniformizare. Dimpotrivă, critica oricărei monotonii sau nivelări cenușii, apărînd varietatea și multilateralitatea, se cuvine condusă în numele și spre folosul omogenizării, potrivit cu dialectica „unității în diversitate".

Cele două concepte invocate, democratizarea și omogenizarea, sînt intim legate între ele, se influențează și se definesc reciproc. Una dintre căile prin care societatea socialistă își propune și reușește treptat să obțină echilibrele și osmozele componentelor sale, se dovedește a fi „procesul de culturalizare", care e în măsură să interconecteze într-un sistem unic toate sursele și efectele „energetice" ale unei umanități și spiritualități prea multă vreme și brutal divizată în contrarii.

De pildă, în opoziția dintre „popular" și „cult", efect al situației cînd poporul era condamnat să nu beneficieze de roadele specializărilor, iar specialiștii se vedeau îndepărtați de popor. Căci una dintre cele mai grave „răni" culturale, amintite inițial, a fost reciproca înstrăinare dintre țărani și muncitori, pe de o parte, intelectuali, pe de alta, între produsele „populare" ale celor dintîi și produsele „culte" ale celor din urmă — două linii ale culturii și artei păstrate relativ distincte vreme îndelungată, în ciuda interferențelor obținute, dar cu cîte eforturi dramatice ! Socialismul și comunismul au în vedere tocmai depășirea acestei alienări de sine a organismului uman și social, în perspectiva unor din ce în ce mai suple și mai armonioase rime lăuntrice ale sale.

Acțiunile noastre culturale prezente și viitoare vizează transmutări revoluționare de structuri și conștiințe, replămădiri ale umanității, nu în magice retorte, ci în desfășurarea practicii sociale cotidiene. Și este profund semnificativă atenția crescîndă pe care o acordăm tocmai modalităților democratice de impulsionare și a procesului de creație, și a celui de receptare, între care dealtfel se pot dura mai multe și mai trainice punți de legătură. Iată o altă idee călăuzitoare a acestor acțiuni culturale și de artă, întru totul consonantă celor de mai înainte : interacțiunea între receptor și creator, pînă la nivele în care fiecare să adopte postura celuilalt. Va trebui să veghem

Scanned with OKEN Scanner

pentru ca nimic din valorile șlefuite pînă la un înalt nivel de profesionalitate a fiecărui în parte meșteșug cultural și artistic să nu se irosească. Dar însăși măiestria decantată și în decursul timpurilor și în viața fiecărui maestru în parte, va trebui să se păstreze deschisă circuitelor umanizatoare. Deschisă influențelor în ambele direcții, de emisie și de recepție, reciproc umanizatoare.

Se poate conchide, așadar, că solidaritatea este în socialism nu numai substanța mișcărilor artei către lume, dar și substanța mișcărilor lumii către artă. Nu numai munca artistică e legată de celelalte munci, dar și acestea din urmă, de munca artistică ; sînt legături simpatetice și chiar treceri intime de la cele mai felurite activități productive la această anume activitate productivă, și ea indispensabilă funcționării societății. Diferențele specifice nu se estompează, nivelările sînt inacceptabile, dar se impune „frățietatea“ crescîndă și a lucrărilor și a lucrătorilor de tot felul.

Socialismul este orînduirea solidară tuturor părților ei constitutive. Este orînduirea preocupată de toate ansamblurile și structurile ei. Natura sa o predispune la cele mai diverse activități și valori, pe cît posibil fără accente care să favorizeze sau să defavorizeze discriminatoriu doar unele dintre ele : o echitabilă repartiție de interese în cadrul unei dezvoltări armonioase.

În capitalism au existat și există multe valori artistice de excepție, să nu ne sfiim însă a numi pe nume patosul lor anticapitalist. Societatea capitalistă se dovedește din ce în ce mai puțin capabilă de a se preocupa organic de soarta artei, pe care ajunge să o desconsidere, s-o împingă la periferii, s-o accepte ca pe un adaos ajutător sau compensator, s-o vehiculeze în propriile ei scopuri de profit ori de dominație. „Egoismele“ sale de fond acționează și sub forma egoismului în raport cu arta, egoist expropriată, manipulată sau maltratată. Marea artă s-a simțit totdeauna obligată să se apere de presiunile deformatoare, sau să treacă la contraatac, denunțînd sistemul de mistificări, în intenție extins și asupra ei însăși. Arta din timpurile capitalismului ca funciar anticapitalistă — iată o constatare de bază a lui Marx, pe care ar merita s-o detaliem în posesia tuturor faptelor

Scanned with OKEN Scanner

și proceselor recente, care o fac mai pertinentă și mai actuală.

În același timp, pretenția unor ideologi burghezi de a extrapola această incompatibilitate între o anume viață și o anume artă asupra raportului dintre orice fel de context social și orice fel de textură artistică, este perfect neavenită. Tensiunile generatoare de valori și valorificări se păstrează, evident, ca și acea menire a artei de a scoate la iveală contradicții și contrarietăți, spre a impulsiona dezvoltarea. Problema principală și principială rămîne consensul între societatea socialistă și componenta sa artistică. În formele și cu mijloacele sale particulare, arta procedează conform modului de a fi al lumii sale. Ea critică și afirmă în felul ei, dar în rînd cu ceilalți, cu modul lor de a fi și acționa. Din punct de vedere estetic, acest consens între parte și întreg este și inedit și esențial, iar calitatea din temelii schimbată a raportului artei cu totalitățile vieții sociale ar merita mai asiduu studiată. Omogenizarea civilizatorică și culturală presupune înflorirea fiecărei în parte și de neconfundat individualități. Consonanța artei cu lumea din care descinde și spre care se întoarce nu duce la dispariția asperităților și contradicțiilor, și cu atît mai puțin la dispariția varietății. Încrezători în multilateralitate, la nivelul societății și al personalității, va trebui să avem obligatoriu în vedere și textual *multe laturi*. Nu independente însă, ci concrescente. Prin osmozele dintre etic și estetic, de pildă. Valorile estetice se reliefează ca fiind totodată valori etice, se poate chiar spune că primele ajung printre purtătoarele cele mai importante și mai eficiente ale celor din urmă : „estetica este etica viitorului", iată o frază nicidecum întîmplătoare, care prefigurează și ea o secvență din „modelul uman" al orînduirii comuniste.

Omogenizarea, osmoza, unitatea sînt tot atîtea sinonime pentru solidaritate. Solidaritatea de sine și cu ai săi, proprie omului preocupat *„și de el și de semenii lui"*.

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU BOBOC

OMUL — ARTA — MORALA

Marxism și existențialism în estetica contemporană

Problematica omului și a creației umane constituie terenul principal al confruntărilor de idei din lumea contemporană, îndeosebi al dialogului dintre marxism și existențialism. Căci dintre orientările filosofice nemarxiste contemporane, existențialismul este cea care își propune aproape programatic să dea un răspuns la vechea întrebare, „Ce este omul ?“ și totodată să dezvăluie sensurile creației umane, ale operei de artă în special.

Faptul că diferiți reprezentanți ai existențialismului nu numai că au dezbătut asemenea teme, dar au și formulat unele deschideri în tratarea lor, a atras atenția creatorilor din diferite domenii ale artei și literaturii și a generat iluzia că soluționarea lor ar fi structural legată de adoptarea „analizei existențiale“ (propusă, încă în deceniul al treilea al secolului nostru, de Martin Heidegger). Este necesară, de aceea, precizarea raporturilor dintre existențialism și creația umană, dintre existențialism și umanism, în așa fel încît să se poată înțelege și modalitățile impactului „filosofiilor existențiale“ (denumire propusă de existențialiștii înșiși) și aporiile (fundăturile, lipsa de soluții veritabile) acestor filosofii, ceea ce le trasează în mod realist limitele de valabilitate și conduce la constatarea că marxismul este, așa cum se exprima J. P. Sartre (încă în 1964), adevăratul umanism al epocii noastre. Aceasta întrucît filosofia existențialistă nu a reușit și nu poate reuși să dea o rezolvare adecvată marilor probleme social-politice, etice și estetice ale epocii noastre, să ofere

Scanned with OKEN Scanner

o veritabilă descifrare a realității obiective, în general, și o analiză și o valorificare a omului, în special.

Pentru existențialiști problema fundamentală, cu adevărat filosofică, nu este aceea e esenței existenței în genere, ci a sensului „existenței-umane (*„Dasein"* — în limbajul lui Heidegger ; *„réalité-humaine"*, la existențialiștii francezi). Pe urmele atitudinii filosofilor neoromantici (Nietzsche, Dilthey, Simmel), care au criticat în mod îndreptățit mărginirea intelectualistă (reducerea omului la raționalitate) a concepțiilor moderne premarxiste, existențialiștii (M. Heidegger, K. Jaspers, J. P. Sartre, G. Marcel) cer revenirea la „individul concret", la „atitudinea celui care cunoaște", înțeles însă ca ființă singulară și exemplară, care nu poate ajunge nici la sine nici la ceilalți.

De aici decurg și principalele teme ale existențialismului (prezente nu numai în lucrări filosofice, ci și în lucrările literare ale lui Sartre, Camus, în „teatrul de situații" și în unele creații din arta modernă), teme ce traduc în esență poziția înstrăinată a individului în societatea capitalistă și imposibilitatea realizării personalității, a integrării acesteia într-o viață socială și umană autentică. Așa cum sublinia E. Mounier,[1] deși ar fi mai corect să vorbim de „existențialisme", o anumită tematică le este, totuși, comună : *„existența-umană aruncată"* în lume, „pierdută" printre lucruri, fără scop, fără justificare ; „neputința rațiunii" ; angajarea într-o lume „absurdă" ; singurătatea ; „fragilitatea" ; culpabilitatea ; anxietatea ; moartea ; neantul.

Acestea sînt principalele teme ale existențialismului, pe care îl întîlnim, într-o tratare proprie, la fiecare reprezentant al curentului, teme ce-l particularizează în raport cu oricare altă filosofie a existenței.

Dezacordul dintre existențialism și o veritabilă înțelegere a sensului „existenței-umane" rezultă cu claritate din însăși analiza acelui *„Dasien"*, propus de Heidegger.

Modificînd sensul fenomenologiei lui Husserl prin trecerea de la „descrierea conștiinței intenționale" la analiza „existenței-umane", întemeietorul existențialismului vine cu o nouă înțelegere a ontologiei, care, într-a-

[1] E. Mounier, *Introduction aux existentialismes*, Gallimard, Paris, 1962, p. 38—68.

Scanned with OKEN Scanner

devăr, nu se poate limita la reflecții asupra existenței în genere, ci trebuie să includă dimensiunea umanului. Opunîndu-se ontologiilor de tip clasic (idealist-obiective și materialist-mecaniciste), Heidegger propune să pornim de la om și condiția umană „în lume", fără a accepta însă dialectica obiectivă și determinismul social.

Ca urmare, el instituie o opoziție artificială între individ și colectivitate și prezintă sfera socialului ca pe o lume neautentică. Constatînd „existența-umană" înstrăinată în condițiile capitaliste, autorul celebrei *Sein und Zeit* ridică această stare la rangul de structură absolută, veșnică a „existenței umane", considerînd-o pe aceasta totdeauna „în iminența morții sale", ca „existență-pentru-moarte" *(Sein zum Tode)*. [1]

Definită prin privație, prin non-sens, prin imposibilitatea realizării, o asemenea „existență-umană" pune *sub semnul* întrebării orice criterii valorice ale comportării, conducînd la o nedorită echivalență a actelor umane și la imposibilitatea afirmării existențialismului ca un umanism, și, în genere, ca o filosofie a acțiunii.

Opera lui Heidegger se angajează într-o amplă reconstrucție a metafizicii (filosofiei) pe axa timpului, ceea ce rezultă cu claritate din concentrarea demersurilor sale teoretice asupra problemei sensului „existenței-umane" *(Dasein)* ca fundament al oricărei semnificații posibile a existenței. Ontologia ca atare și ontologia umanului în speță se intercondiționează, Heidegger refuzînd și „metafizica" tradițională, funcțională pe atunci fără sfera umanului, și pe aceea a unei antropologii rămasă fără „metafizică". Unii interpreți au sesizat acest paradox al gîndirii heideggeriene, în al cărei orizont „metafizica nu este, prin definiție, nimic altceva decît desfășurarea existenței umane. Nu există «mai întîi» existența și «apoi» omul, nu există o existență care ar trebui să fie cunoscută ; fără om nu există nonsens" [2].

Este de observat că, deși critică umanismul lui Marx, Heidegger sesizează neajunsurile structurale ale umanismului abstract-contemplativ, ale umanismului burghez

---

[1] M. Heidegger, *Sein und Zeit*, 12. Aufl., M. Niemeyer, Tübingen, 1972, p. 235.

[2] J. Sadzik, *Esthétique de Martin Heidegger*, Editions Universitaires, Paris, 1963, p. 149.

Scanned with OKEN Scanner

clasic, precizînd însă că opoziția sa față de „umanism" nu înseamnă „o gîndire orientată în opoziție cu umanul, o pledoarie pentru inuman" [1].

În lucrările lui Heidegger întîlnim adesea o pledoarie pentru semnificația deosebită a omului în univers : „omul nu este numai mai cutezător în esență decît planta și animalul, ci chiar mai cutezător decît viața însăși... mai cutezător decît cutezanța, mai existent decît orice existență a existentului" [2].

Ideea exemplarității ființei umane apare expres la Sartre : „căci un om nu este niciodată un individ pur și simplu ; totalizat, și prin însuși acest fapt, universalizat de epoca sa, el o retotalizează reproducîndu-se în ea ca singularitate" [3].

Teza dominantă rămîne însă aceea exprimată de Heidegger : „nu cunosc nici o cale spre schimbarea nemijlocită a destinului actual al lumii", deși, „logic, o asemenea cale ar fi omenește posibilă", iar gîndirea ar putea „să o clarifice și s-o pregătească" [4]. Din păcate, apelul abstract la „sarcina gîndirii" nu conduce la soluții veritabile, ci la o deliberare în marginea acțiunii ! Analiza a ceea ce Heidegger numește „lumea tehnicii planetare", a dominației tehnicii între coordonatele omului înstrăinat în condițiile capitalismului contemporan se dovedește destul de lipsită de finalizare într-un proiect constructiv. Întrebat despre oportunitatea ieșirii din criză, Heidegger spunea : „după cîte mi se pare, o simplă pornire de la gîndire nu este în stare să intuiască lumea în așa fel încît să poată oferi soluții practice" [5].

Pe fondul unei concepții idealiste despre lume, circumscrisă conștiinței burgheze, Heidegger acuză umanismul lui Marx, un umanism al acțiunii și al înfăptuirilor, de „dependență de o metafizică", de fapt de o concepție științifică despre lume a cărei valoare autorul „ontologiei

---

[1] M. Heidegger, *Brief über den «Humanismus»*, în „Wegmarken", V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1969, p. 155, 172.
[2] M. Heidegger, *Holzwege*, 5. Aufl., V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1972, p. 273.
[3] J. P. Sartre, *L'Idiot de la famille*, vol. I, Gallimard, Paris, 1971, p. 7.
[4] *Spiegel — Gesprächt mit Martin Heidegger*, în „Der Spiegel", nr. 23, 1976, p. 212.
[5] *Ibidem*, p. 219.

Scanned with OKEN Scanner

fundamentale“ nu a înțeles-o. Numai astfel se explică textul : „expunerea mea despre Marx nu este politică... cu Marx s-a ajuns la poziția nihilismului extrem... în concepția după care *omul* este ființa supremă pentru om, se va susține în cele din urmă cu existența ca existență nu mai este pentru oameni“ [1]. Evident, Heidegger nu a înțeles unitatea dintre om ca individ (persoană) și ca ființă socială !

Neînțelegînd dialectica posibilității și realității în sfera umanului, Heidegger absolutizează *dimensiunea posibilității*, ceea ce omul ar putea fi încă, dar nu poate în principiu să fie.

Este ridicată aci la nivelul principiilor imposibilitatea realizării plenare a pensonalității în condițiile dominației înstrăinării economico-sociale, teză ce apare și la Jaspers și la Sartre. La acesta din urmă, teza amintită capătă forma *omului-problematizare*, a omului care, „deliberînd să fie liber, poartă toată greutatea lumii pe umerii săi, este răspunzător pentru lume și pentru sine însuși“, și, ca urmare, nu se poate niciodată „proiecta“, nu poate săvîrși o alegere [2]. Căci fiind nedeterminată, „alegerea“ se confundă cu un act gratuit, ceea ce conduce, și în acest caz, la echivalența actelor umane.

Scurta prezentare a concepțiilor despre om ale lui Heidegger și Sartre pune astfel în evidență atît o problematică reală a ontologiei umanului, cît și impasul demersului existențialist în soluționarea ei veritabilă. De aici decurge necesitatea dezvoltării ontologiei umanului pe terenul marxismului, al concepției lui Marx despre „omul total“, ca „individ, real, viu“, dat în anumite „condiții materiale de viață“ [3], ca realitate individuală și socială.

Discutarea problemei principale (aceea a sensului „existenței-umane“) a condus la o împărțire în existențialism „ateu“ (Heidegger, Sartre) și existențialism religios (K. Barth, K. Jaspers, G. Marcel), împărțire ce de-

---

[1] M. Heidegger, *Vier Seminare*, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1977, p. 131.

[2] J. P. Sartre, *L'Etre et le Néant*, Gallimard, Paris, 1960, p. 639.

[3] K. Marx—F. Engels, *Ideologia germană*, în *Opere*, vol. 3, Ed. politică, București, 1962, p. 18—20.

Scanned with OKEN Scanner

curge din modul în care este concepută „existența-umană“ în raport cu „transcendența“ (de fapt cu sensul „existenței-umane“) : pentru latura „atee“, omul însuși este „transcendență“, adică prin faptul existenței lui realizează „lumea“ și își află sensul ; pentru orientarea religioasă, există o „transcendență“ ca un „dincolo“ spre care tinde omul, în raport cu care el își află sensul și criteriile de acționare.

Deși limitat, deoarece nu propune o explicare veritabilă după negarea transcendenței divine, „ateismul“ existențialist creează condiții pentru o înțelegere laică a omului, a libertății și creației acestuia. Pe aceste temeiuri s-a și elaborat *o estetică* a existențialismului, deși, așa cum s-a observat, îndeosebi la Heidegger considerațiile asupra artei „vizează mai ales o soluție în domeniul ontologic“. [1]

În marginea analizei sensurilor unor mari creații literare (Hölderlin, Novalis, Mörike, Rilke, Trakl), Heidegger a construit concepția sa despre „originea operei de artă“ și despre rolul acesteia în revelarea adevărului „existenței existentului“ exemplar care este *Dasein*.

Fără a urmări analizele complicate din *Der Ursprung des Kunstwerks* (1936, publicată în 1950, în volumul „Holzwege“), evidențiem aci doar cîteva aspecte ale unei filosofii a operei, axată pe ideea din studiul „Hölderlin und das Wesen der Dichtung“ (1936), după care *verbul poetic* are rol creator ; „a poematiza“ (dichten) „fundează“ tot ceea ce este și „se fundează“ el însuși în același timp.

De aci rezultă o întregire a ontologiei umanului din *Sein und Zeit* (1927) cu o metafizică a limbajului, înțeles (după *Hölderlin und das Wesen der Dichtung)* ca „suportul existenței noastre umane“ sau, mai clar, în sensul că „poezia este fundarea existenței prin cuvînt“. Căci, așa cum mărturisea Heidegger însuși (în *„Brief über den «Humanismus»“*, 1947), „limbajul este casa existenței, omul locuiește în această casă“ [2]. De fapt, aceasta este parafraza unui pasaj poetic din Hölderlin (în *Hölderlin und das Wesen der Dichtung)* : „doch dichterisch wohnet

---

[1] G. Marpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, vol. II, Ed. Meridiane, București, 1976, p. 287.

[2] M. Heidegger, *Brief über den «Humanismus»*, în „Wegmarken“, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1967, p. 145.

Scanned with OKEN Scanner

der Mensch auf dieser Erde" („omul trăiește poetic pe acest pămînt"); tot Hölderlin procură și formula poetică a tezei „fundării" prin limbaj: „Was bleibt, aber stiften die Dichter" („dar ceea ce rămîne poeții îl fundează"), din poemul „Memorial" („Andenken"). [1]

A cerceta „originea" (Ursprung) operei de artă — preciza Heidegger — înseamnă a cerceta esența sa, acel „mod-de-a-fi al operei" (*Werksein*) și, prin aceasta, a ajunge la cercetarea esenței artei. Căci, deși arta este originea și a artistului și a operei, despre esența artei nu putem afla ceva decît după ce constatăm că „arta se manifestă în opera de artă". [2]

În „opera de artă" acționează „împlinirea adevărului", care constă în „deschiderea existenței existentului" *(des Seins des Seienden)*, în apariția a ceea ce un „existent" este ca atare [3]. Cu alte cuvinte, „împlinirea adevărului" este „realitatea esențială" a operei de artă, iar esența artei este acel „a-se-pune-în-operă al adevărului existentului" *(das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden)* [4] și se manifestă în opera de artă. Aceasta deoarece numai în opera de artă „existența însăși a existentului" se dezvăluie în ceea ce este ca atare.

Posibilitatea unui astfel de „a deschide existentul în existența sa" este dată de faptul că *opera de artă* este capabilă de „prezentarea unei lumi" *(Aufstellen)* și „revelarea (*Herstellen*) pămîntului". [5] „Lume" are aci sensul de „atmosferă spirituală a unei epoci date", „Pămînt" are sens de „materie" revelată, descoperită ca „materie" prin care poate să prezinte o lume [6]. Și aceasta numai întrucît opera de artă este „existența-creată-a-operei" *(Geschaffensein des Werks)*, este „existența-fixată-a-adevărului-în-formă", ceea ce o deosebește de orice „produs" obișnuit.

O asemenea „existență-creată-a-operei" rămîne ca o „existență obiectuală" *(Gegenstandsein)* pentru alții, după ce s-a *petrecut un „paradox"* al distrugerii artistului în

---

[1] M. Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, 3. Aufl., V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1951, p. 78.
[2] M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, în „Holzwege", 5. Aufl., V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1972, p. 8.
[3] *Ibidem*, p. 25.
[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*, p. 35.
[6] *Ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

creație.[1] De aici necesitatea de a deosebi între „existența operei" *(Werksein)*, ca „dezvăluire" a adevărului și „existența obiectuală" *(Gegenstendsein)*, pe latura căreia alții decît creatorul (rămas în operă prin „distrugere") se raportează la operă.

Heidegger pune astfel în evidență dublul plan al operei de artă : al semnificației (prin care opera reprezintă o valoare „pentru noi") și al unei „materii" ce „relevă" prin ea însăși „adevărul existenței existentului". Întrucît „adevărul nu se poate împlini în operă" decît dacă este exprimat poetic, „orice artă — preciza Heidegger — este în esență poezie"[2] și „oferă" o transformare specifică a cotidianului în excepțional, în insolit, ca singură modalitate de a sesiza „existentul".

„Poezia" *(Dichtung)* este „expresia existenței în viziune" și „se încarnează" în diferite feluri : în piatră, în lemn, în sunet".[3] Într-un fel, „poezia" și creația artistică-literară sînt totuna. Heidegger dă un alt sens „poetizării", prin care omul creator „fundează" un „a fi" ; departe de a fi „expresia culturii", poezia este condiția posibilității ei. Heidegger ajunge nu la o estetică, ci la o metafizică (filosofie) a artei, ca modalitate de a fundamenta „ontologia fundamentală" (de fapt, ontologia umanului).

Spre deosebire de Heidegger, pentru care arta are o funcție de „dezvăluire", de mediu de a fi nu doar al adevărului, ci al lui „*Dasein*" însuși, Jaspers prezintă arta (pe fondul concepției sale despre transcendență), ca pe o aspirație spre transcendență, conturîndu-i o funcție prin excelență mitică. Arta — scria Jaspers — este „citirea în simboluri" a transcendenței, este „instrumentul filosofiei".[4]

Ideea artei ca poezie reapare la Sartre *(Situations II)*, preocupat în speță de a defini conceptul de „literatură", în opoziție cu suprarealismul ; căci pentru Sartre, libertatea și literatura sînt solidare ; conceptul de „literatură" corespunde „unei morale a *generozității*, a socialității, a recunoștinței și a promovării libertății în libertatea ce-

---

[1] *Ibidem*, p. 30—31.
[2] *Ibidem*, p. 60.
[3] *Ibidem*, p. 61.
[4] K. Jaspers, *Philosophie*, Bd. III, 2. Aufl., Springer-Verlag, Berlin—Göttingen—Heidelberg, 1956, p. 192.

Scanned with OKEN Scanner

luilalt". [1] Sartre analizează însă nu numai conceptul de „literatură", care leagă arta de ideile de libertate, angajare și responsabilitate, ci și conceptul de poezie, care orientează spre lumea inconștientului, tratată de autorul „Căilor libertății" cu mijloace psihanalitice (Semnificative sînt, în acest sens, studiul despre Baudelaire, și, mai ales, masiva operă „Idiotul familiei", (1971—72, 3, volume).

Esteticile de factură existențialistă se caracterizează astfel printr-o anumită preferință pentru studiul fondului metafizic, „ontologic" al creației umane, preocuparea pentru analiza mijloacelor de investigare și apreciere căzînd în planul al doilea. Pe terenul idealismului, cu unele alunecări spre iraționalism, existențialiștii se opun autonomiei artei și optează pentru tezele romantice despre fuziunea domeniilor, îndeosebi a filosofiei, poeziei și mitului. Înțelegerea funcțiilor majore ale artei rămîne însă tributară unui anumit reducționism, care asimilează planul artei și al creației în genere în dezbaterile „ontologice", axate în principal însă pe o deosebit de utilă analiză a problematicii umanismului.

În opoziție cu viziunea existențialistă asupra omului, libertății și creației umane, viziune structural viciată de subiectivism și relativism (de fapt, de negarea fundamentelor obiective ale cunoașterii, acționării și creației), concepția marxistă explică libertatea de creație și responsabilitatea în lumina determinismului istoric. „Solitudinii" creatorului și „responsabilității" lui pentru „întreaga lume" — teze de bază în viziunile estetice existențialiste — estetica marxistă îi opune teza acțiunii și creației umane în libertate și, implicit, teza responsabilității sociale a creatorului. Căci „libertatea individuală se poate realiza numai în cadrul libertății colective generale", iar „orice încercare de a opune libertatea personală celei generale este greșită, dăunătoare. Pornim de la adevărul că libertatea este înțelegerea necesității participării la acțiunea comună, în vederea construirii conștiente de către masele populare a propriei lor istorii, a propriului lor viitor". [2]

---

[1] G. Marpurgo-Tagliabue, *Op. cit.*, p. 347.

[2] *Programul P.C.R. de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism*, Ed. politică, București, 1975, p. 154—155.

Scanned with OKEN Scanner

Înțelegerea necesității acestei participări caracterizează omul nou, inclusiv creatorul de artă și literatură, animat de un spirit revoluționar, de năzuința spre înfăptuirea umanismului revoluționar al epocii noastre. Căci „în activitatea de formare a omului nou, a conștiinței socialiste, un rol important au literatura și arta, chemate să contribuie la afirmarea, în forme specifice, a concepției înaintate despre lume și viață". [1]

Libertatea de creație, justificată ca o necesitate obiectivă de noile condiții ale socialismului — cadrul unei emancipări cu adevărat umane — este solidară astfel cu marea responsabilitate a creatorului. Acesta are menirea și datoria de a conștientiza în grad înalt necesitățile obiective și de a le exprima în creația sa, influențînd pozitiv procesele revoluționare de transformare socială și umană.

Tocmai de aceea, partidul nostru încurajează și stimulează făurirea unei artei și literaturi de o înaltă ținută umanistă, după cum încurajează și promovează totodată schimbul larg de valori cu toate popoarele lumii. Astăzi, mai mult ca oricînd, creația literară și artistică trebuie să fie un factor activ în transformarea revoluționară a societății și a omului, în slujirea cauzei progresului social și uman. „Creația artistică, la baza căreia se află dialectica materialistă, filosofia noastră revoluționară despre lume, — subliniază tovarășul Nicolae Ceaușescu — trebuie să-și tragă seva din realitatea social-istorică în mijlocul căreia se naște, ea fiind incompatibilă cu înstrăinarea de viață, cu lipsa de țel, cu gratuitatea, cu așa-zisul principiu al artei pentru artă infirmat de întreaga dezvoltare a culturii universale". [2]

În lumina concepției marxiste, problemele libertății de creație, ca și cele ale libertății afirmării individualității și personalității, capătă astfel o explicație profund științifică, iar dezbaterea lor constituie parte integrantă a preocupărilor pentru afirmarea noului umanism, a umanismului revoluționar al societății socialiste. În opoziție cu teoriile subiectiviste ale existențialismului și ale altor orientări idealiste, marxismul oferă prin aceasta un veri-

---

[1] *Ibidem*, p. 160.

[2] Nicolae Ceaușescu, *Expunere la Congresul educației politice și al culturli socialiste*, Ed. politică, București, 1976, p. 59.

tabil îndreptar al acțiunii și cunoașterii, al creației umane din epoca noastră.

Înțelegerea culturii din perspectiva materialist-istorică și umanistă elaborată de Marx pune într-o nouă lumină raporturile complexe dintre cultură și istorie. Pentru Marx, creația culturală își află sursele reale, faptice în istoria concretă a omului ca ființă socială activă, angajată atît în procesul muncii și al valorificării mediului înconjurător, cît și în cel al creației propriei sale lumi istorice și culturale. „Mai întîi de toate — scria Marx — trebuie să evităm a opune din nou societatea, ca abstracție, individului. *Individul este ființă socială* (subl. n.). Manifestarea lui este viață, chiar dacă nu apare sub forma directă a unei manifestări de viață *colectivă*, săvîrșită împreună cu alții, este deci o manifestare și o afirmare a *vieții sociale*. Viața individuală a omului și viața lui generică nu sînt ceva *diferit*, cu toate că modul de existență a vieții individuale este viața generică, este o viață individuală mai particulară sau mai generală... Omul, oricît ar fi el individ particular — și tocmai particularitatea sa îl face să fie individ și ființă socială individuală reală — este în aceeași măsură și totalitate ideală, existența pentru sine subiectivă a societății gîndite și cunoscute prin simțuri". [1]

Pe acest teren, creația culturală însăși, întrucît este creație umană, este legată de sursele ei reale, de fapta omului concret, de actele semnificative ale personalității umane. Creativitatea umană și cultura însăși sînt condiționate, în orice împrejurare, de existența procesului muncii, care „este în primul rînd un proces între om și natură, un proces în care omul mijlocește, reglementează și controlează prin propria sa activitate schimbul de substanțe dintre el și natură... Acționînd astfel asupra naturii exterioare și transformînd-o, el transformă totodată propria sa natură... dezvoltă forțele ei latente și își subordonează jocul forțelor". [2]

În felul acesta, omul ca ființă socială este cel care creează, pornind de la premise obiective, și lumea istorică

---

[1] K. Marx—F. Engels, *Opere*, vol. 3, ediția a II-a, Ed. politică, București, 1962, p. 20.

[2] K. Marx, *Capitalul*, vol. I, în K. Marx—Fr. Engels, *Opere*, vol. 23, Ed. politică, București, 1966, p. 190.

Scanned with OKEN Scanner

și cultura. De aceea o teorie a culturii poate căpăta o tratare științifică riguroasă numai prin înțelegerea relativității autonomiei formelor culturii și culturii însăși ca sistem dinamic. Pentru aceasta trebuie să luăm în considerare însă și ansamblul formelor conștiinței sociale, contextul veritabil în care putem vorbi și de o conștiință culturală, fără a reduce însă formele culturii la cele ale conștiinței sociale. Căci cultura reprezintă o ordine obiectuală, de bunuri în care s-a înfăptuit, cum spunea Rickert, o „ordine valorică". [1]

În alți termeni, morala, știința, arta, filosofia, religia pot fi privite și ca forme ale culturii, forme fundamentale însă ireductibile la formele conștiinței sociale. În fond, formele culturii au o specificitate și o tendință permanentă de integrare în totalitatea culturii, prin însăși geneza lor în practica social-istorică ; în ele forțele creatoare ale omului dau naștere unui plan valoric și stilistic și exprimă totodată năzuințele spre înfăptuirea umanismului.

Morala și arta, și, respectiv, cele două valori nu pot să nu se afle în interacțiune, dar nu pot să nu-și păstreze statutul lor propriu, delimitat de autonomia celor două tipuri de valori. Dealtfel axiologia modernă a și tratat o anumită „fundare" a valorilor (de un anumit tip) pe alte valori (probabil, mai puțin în atenție pînă acum).

Așa după cum preciza N. Hartmann, valorile estetice nu se pot reduce la cele etice sub pretextul că este vorba de o reprezentare a umanului, a fondului moral din om ; „căci valorile estetice pot aparține la tot ceea ce este — cele etice însă numai omului". [2] Împotriva concepțiilor reducționiste dar și a celor formaliste, același autor preciza că „valoarea estetică nu este o valoare a actului, ci o valoare a obiectului, în timp ce valoarea morală este în mod esențial valoare a actului". [3] „Lipsa de utilitate", în sens vulgar, plat, ca și în sensul „lipsei de scop" (subliniată de estetica filosofică de la Kant încoace), vrea să evidențieze valoarea intrinsecă, ireductibilă la altceva, a

---

[1] Vezi Al. Boboc, *Kant și neokantianismul*, Ed. științifică, 1968, p. 335, 340.

[2] N. Hartmann, *Estetica*, Ed. Univers, București, 1974, p. 343.

[3] *Ibidem*, p. 344.

Scanned with OKEN Scanner

frumosului și nu echivalează cu superfluitatea, nu transformă frumosul într-un simplu lux.

Pe de altă parte, nu trebuie neglijată substanța umană și umanistă a valorilor estetice și a artei, chiar în „condițiile depășirii practice și teoretice hotărîte a opoziției dintre o civilizație materială și o cultură spirituală", cum este și cum devine din ce în ce mai evident civilizația socială. [1]

Socialismul creează cadrul real al interacțiunii valorilor, în speță a celor estetice și morale, lichidează treptat baza conflictului valorilor, specific culturii burgheze. Căci arta în socialism este și trebuie să fie promotoare a principiilor eticii și echității socialiste. Literatura și arta — se arată în *Programul P.C.R.* — „exprimă transformările care au loc neîncetat în societate, cuceririle forțelor revoluționare, progresiste, gîndirea înaintată a fiecărei epoci". [2]

Problema centrală a esteticii marxiste este aceea a perspectivei ideologice și umaniste totodată a creației literar-artistice. În acest sens, socialismul oferă cadrul real care pune în lumină unitatea indisolubilă dintre creația artistică și viață, precum și unitatea și dinamica universului valoric, a interacțiunii dintre acesta și viața socială. În lumina Programului P.C.R., creația literară și artistică oglindește, se cuvine să oglindească tot mai mult formarea și creșterea combativității revoluționare și a spiritului militant. Partinitatea comunistă trebuie înțeleasă, de aceea, ca „o calitate esențială prin care literatura și arta reușesc să devină părți pe cît de distincte, tot pe atît de organic integrate în totalitatea societății socialiste... Partinitatea va apărea astfel ca un imperativ categoric al implicării literaturii și artei în procesele globale de transformare socialistă". [3]

Partinitatea presupune angajare pe pozițiile ideologiei marxiste și abordarea problematicii de pe aceste poziții, în lumina cărora creația umană se poate desfășura ca o creație în libertate, întrucît dă expresie necesităților obiective ale progresului social și uman. Este de remar-

---

[1] I. Ianoși, *Manual de estetică*, București, 1976, p. 238.

[2] *Programul P.C.R. de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism*, p. 161.

[3] I. Ianoși, *Op. cit.*, p. 263.

Scanned with OKEN Scanner

cat că, în domeniul creaţiei artistice şi literare, ca şi în domeniul cultural în genere, se porneşte de la recunoaşterea specificului valorilor ; au fost depăşite schematismul şi ideologizarea în sensul de amestec al planurilor valorice (al valorilor estetice şi ideologice în speţă). Străbătută de spiritul angajării, arta în socialism realizează un plan valoric propriu, sub influenţa constantă a ideologiei şi concepţiei marxiste, în spiritul realist care caracterizează această concepţie.

Din specificul şi necesitatea angajării artistului decurge inevitabil responsabilitatea sa morală. De fapt, angajarea în artă prezintă ea însăşi anumite implicaţii morale, întrucît exprimă o alegere şi o opţiune pentru valorile unei societăţi şi pentru un anumit tip de comportament. La nivelul dezvoltării societăţii socialiste, necesitatea angajării creatorului devine o condiţie indispensabilă a însăşi muncii de elaborare şi a succesului creaţiei artistice, literare sau de alt tip.

Responsabilitatea morală devine astfel o *categorie centrală în studiul comportamentului şi al bazelor creaţiei literare şi artistice, al creaţiei umane în general*. Responsabilitatea artistului, a creatorului este condiţia caracterului liber al creaţiei şi expresia deplinei angajări a artei şi a artistului în desfăşurarea proceselor sociale şi umane revoluţionare din lumea contemporană.

Scanned with OKEN Scanner

DAN OPRESCU

RAPORTUL ETIC-ESTETIC ÎN GÎNDIREA ESTETICĂ ROMÂNEASCĂ

Dacă artei românești îi este proprie *măsura*, un anumit echilibru specific al formelor și ritmurilor, care nu este altceva decît expresia sublimată a echilibrului interior al poporului nostru, aceasta s-a datorat și unei gîndiri cumpănite despre frumos și frumusețe ; reciproc, de-a lungul veacurilor, echilibrul făptuirilor artistice românești l-a făcut pe român așa cum îl știm : evitînd stridențele, dezechilibrele, rupturile — și nu numai în domeniul esteticului. Lăsînd la o parte orice accente idealiste ale vreunei „matrici stilistice", se poate spune că poporul nostru împărtășește în genere o viziune integratoare („sistemică", i-am spune astăzi) care i-a impresionat și pe grecii antichității (cf. Platon, *Charmides*, 156 e — 157 b), iar unul din cîmpurile privilegiate pe care este posibilă descifrarea înțelegerii specific românești a lumii este și acela al raportului dintre *bine* și *frumos*. Surprinderea acestui raport trebuie începută nu de la Maiorescu, nici măcar de la Simion Bărnuțiu, creatorul celui dintîi *sistem* de estetică în gîndirea românească, ci chiar de la obîrșia noastră a tuturora : mentalitatea populară. Întreaga creație artistică populară poate da mărturie despre trăinicia legăturii stabilite, din cele mai îndepărtate vremuri, între *bine* și *frumos*, între ceea ce este bun în ordinea relațiilor interumane și ceea ce este bun în ordinea relației dintre om și lucruri, între ceea ce este frumos ca oamenii să facă și ceea ce fac întru duhul frumosului. Creația populară vădește în mod con-

Scanned with OKEN Scanner

stant că, acolo unde problema raportului etic-estetic se poate pune, preferința țăranului se îndreaptă spre a acorda prioritate aspectelor morale față de cele estetice ; avem aici de-a face cu un caz particular al accentuării, de către artistul popular și de către cel căruia artistul popular se adresează, a conținutului și a valorilor acestui conținut, în fața elementelor formale ale operei. Considerarea și din punct de vedere formal a lucrării artistice este ceva în genere necaracteristic artei populare, în ciuda perfecțiunii de multe ori desăvîrșită a formelor estetice ; dar, în mod esențial, interesul pentru formal este propriu artei culte, societăților în care s-a realizat deja autonomizarea esteticului, desprinderea sa din „mîlul fertil“ al cotidianității. Astfel, motivele ornamentale definitorii pentru profilul unei anumite arte populare provin de cele mai multe ori dintr-o serie de practici utilitarist-magice, al căror sens simbolic precis s-a pierdut cu trecerea anilor, dar care s-au menținut în virtutea tradiției, a obiceiurilor, a anumitor superstiții și a unui conservatorism ce era tipic mediului țărănesc.

Valorile de conținut asupra cărora omul din popor își concentrează interesul, la crearea și la receptarea lucrării artistice respective, sînt tocmai valorile comunității în care trăiește atît creatorul, cît și receptorul (de multe ori cei doi sînt reuniți într-o singură persoană, multiplicată de un număr aproape egal cu cel al membrilor obștii). Spre deosebire de arta cultă, în care individualitatea artistului — dată fiind relativa autonomizare a esteticului — este mai liberă, în arta populară cu mare greutate pot fi găsite creații care să „submineze“ sistemul de valori dat ; dimpotrivă, arta populară este un element de întărire a stabilității și coeziunii valorilor comunității, și respingerea inovațiilor estetice care tind să rupă cu tradiția se face prin neacceptarea de către membrii comunității a noilor lucrări și prin netransmiterea elementelor noi viitoarelor lucrări artistice. Descoperind un înțeles preponderent etic în folosirea populară a noțiunii de *frumos*, N. Iorga avea parțial dreptate, iar dacă ar fi adăugat înțelesului etic și pe cel de prestigiu social, dorință de diferențiere socio-economică, factor erotic etc., atunci

Scanned with OKEN Scanner

probabil că ar fi avut întru totul dreptate[1]. În afară de alte cauze sociale, preponderența acordată conținutului etic al lucrărilor populare (de pildă, basmele și poveștile) mai poate fi explicată și prin influența creștinismului.

Elemente ale unei concepții cu privire la raportul etic-estetic pot fi depistate la majoritatea scriitorilor noștri vechi. *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* (1521) întrebuințează chiar conceptul de *kalokagathon* (în portretul împăratului Constantin cel Mare sau în descrierea rînduielii dregătoriilor aceluiași împărat); pe temeiul unor criterii mai ales teologice, Neagoe distinge între o frumusețe exterioară, pieritoare, și o frumusețe interioară, de factură morală. De asemenea, Neagoe opune la un moment dat frumusețea acestei lumi (văzută hedonist) bunătății ce va fiind a lumii de apoi. Textele coresiene, *Palia* de la Orăștie, textele măhăcene, bogomilice ș.a., *Cronica* lui Mihail Moxa (1620), Udrișteă Năsturel (în special în traducerea din 1648 la *Viața sfinților Varlaam și Ioasaf*), *Cazania* lui Varlaam, Miron Costin și Nicolae Costin (acesta din urmă prin traducerea după *Ceasornicul domnilor* al lui Guevara), precum și multe alte lucrări și mulți alți oameni de cultură mai mărunți, cuprind în rîndurile care au ajuns pînă la noi extrem de însemnate contribuții la clasificarea unui raport specific românesc între *bine* și *frumos*; dar cele două culmi ale gîndirii „și estetici" românești, la consolidarea cărora parcă se jertfesc cei mai sus pomeniți, asemeni și mentalitatea populară, sînt Dimitrie Cantemir și Antim Ivireanul. Nu este, desigur, o întîmplare faptul că amîndoi trăiesc într-o perioadă de mare avînt economic și cultural-artistic (așa-numita epocă brâncovenească).

Față de *Divanul* din 1698, unde întinse pasaje (I, 1—26; II, 4, 14—15, 24; III, 4, 21 etc.) sprijină concepția teologică a negării frumuseții acestei lumi pe motiv

[1] Pentru verificarea afirmației, cf. excepționala cercetare a lui Al. Dima, purtînd titlul *Aspecte ale artei populare sătești*; în același sens, colecția *Proverbele românilor* de Iuliu A. Zanne constituie o veritabilă comoară (de pildă: „Nu pentru frumusețe, ci mai mult pentru virtute tu să te fălești, că frumusețea numai la muiere fală" — nr. 13675 din Iuliu A. Zanne, *Proverbele Românilor*, vol. VIII, Ed. Librăriei Socec, 1900, p. 629).

Scanned with OKEN Scanner

că e trecătoare[1], *Istoria ieroglifică* (1705) implică o conștiință estetică mult evoluată ; dealtfel, Cantemir scrisese la 1700 *Imaginea tainică a științei*, care marchează într-un fel depășirea ideilor tradiționalist-teologice despre raportul etic-estetic ; de pildă, într-un meșteșugit paragraf din *Istoria ieroglifică* se spune că : „toate carile să văd de pe chip și de pe floare să giudecă, iară gîndul a ascunsului inimii nici chip, nici floare are, de pre carea de bun sau de rău, de frumos sau de grozav să se cunoască, fără numai cînd icoana în cuvinte sau în lucruri își tipăreşte". [2]

Pentru Antim, valoarea estetică este în genere ceva esențialmente legat de sacralitate ; dar cum sacralitatea este, mai presus de toate, etică, rezultă că legătura dintre etic și estetic este una mediată de sacralitate, de sfințenie, ca atunci, de pildă, cînd Fecioara Maria este asemuită în *frumusețe* cu luna, pentru că e... preasfîntă. Importanța deosebită a lui Antim Ivireanul pentru cugetarea estetică românească rezidă însă în formularea aproape explicită a *autonomiei esteticului*,[3] a *legăturii* dintre frumos și bine, iar nu a identității lor (cum adesea proverbele socotesc, sau cum Neagoe Basarab și chiar Dimitrie Cantemir consideră cîteodată).

Desigur, cronicarii munteni, cărțile populare ale secolului al XVIII-lea (mai ales *Esopiia)*, Școala Ardeleană (în special Samuil Micu, atît prelucrările după Baumeister, cît și *Biblia* de la Blaj), poeții Văcărești, pașoptiștii și alții, cu toți aduc o serie de contribuții pe care o cercetare amplă, cu pretenții de rigoare și exhaustivitate, nu-i va putea trece sub tăcere ; paginile de față însă, dat fiind și spațiul limitat, se vor ocupa îndeosebi cu trecerea în revistă a concepțiilor privind raportul etic-estetic la sfîrșitul secolului al XIX-lea, și pînă în zilele noastre, cu un accent firesc asupra perioadei interbelice, deosebit de fecundă pentru gîndirea estetică românească.

---

[1] Există însă în *Divanul* o excepție : „Cunoaște frumoasa înțelepciune, adecă faptă bună" (III, 6, 7) și „înțelepciunii, adecă bunătății" (III, 10), unde se recunoaște binelui și un sens estetic.

[2] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, în *Opere complete*, vol. IV, ed. Virgil Cândea, Ed. Academiei, 1973, p. 114.

[3] Antim Ivireanul, *Opere*, ed. Gabriel Strempel, Ed. Minerva, 1972, p. 40 (este vorba despre un obicei ce „iaste frumos la vedére și rău la pricepére").

Scanned with OKEN Scanner

În cursul său de estetică, ţinut la Iaşi între 1858—1863, Simion Bărnuţiu se afirmă ca unul din urmaşii lui Kant în privinţa înţelegerii raportului etic-estetic ; bazele autonomiei esteticului constau în aceea că frumosul nu este rupt de celelalte valori principale (adevărul şi binele), ci între frumos, adevăr şi bine există o veritabilă „simpatie", o afinitate care nu duce cîtuşi de puţin la confuzionism : „Frumosul nu e adevărat şi bun, dar poate să se considere ca o imagine sau tip sensual al aceluia" [1] [al adevărului sau al binelui — D.O.]. Moralitatea operei de artă este asigurată de caracterul moral al artistului ; o operă imorală îşi va tulbura receptarea din partea spectatorului deoarece este atins aici însuşi ţelul suprem al raţiunii (moralitatea fiind condiţia indispensabilă a existenţei omenirii, profanarea sa trezeşte o reacţie ce nu mai permite receptarea estetică). Aceasta nu înseamnă însă subordonarea artei faţă de morală, căci arta are valoare în ea însăşi, este autonomă şi nu urmăreşte decît delectarea estetică, deci nu scopuri din afara esteticului propriu-zis. Deşi Simion Bărnuţiu, prin sublinierea caracterului *autonom* (iar nu *independent)* al frumosului faţă de valoarea etică, se află pe o poziţie teoretică superioară multor critici şi esteticieni din secolul XIX şi chiar XX, totuşi veritabila introducere în viaţa literar-artistică şi estetică românească a problematicii raportului etic-estetic s-a făcut prin vestita polemică Maiorescu-Gherea. Declanşarea acestei polemici este semnul maturităţii conştiinţei estetice româneşti moderne, şi este deosebit de semnificativ faptul că unul din termenii polemicii l-a constituit punctul de vedere marxist, creator ; de asemenea, trebuie subliniat şi că, în definitiv, perspectiva materialist-dialectică şi istorică originală a lui C. Dobrogeanu-Gherea a fost triumfătoare. Totodată, polemica poate fi interpretată şi în cadrul mai larg al confruntării de idei dintre idealism şi materialismul dialectic şi istoric, dintre conservatorismul politic şi revoluţionarismul marxist etc. În acelaşi timp, însă, nimic nu ar fi mai străin de spiritul acestei polemici decît a o descrie maniheistic, simplist-dogmatic ; deşi se poate vorbi cu deplină îndreptăţire de existenţa distinctă a unei „li-

[1] Simion Bărnuţiu, *Estetica*, Ed. ştiinţifică, 1972, p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

nii Maiorescu“ și a unei „linii Gherea“, ar fi complet greșită absolutizarea elementelor care le separă ; în realitate, cele două poziții sînt, în numeroase privințe, complementare, iar din anumite puncte de vedere (cum ar fi poziția față de impostura artistică, sau cea referitoare la capodoperele artei naționale și universale) deosebirea dintre ele este cel mult una de accent.

Răspunzînd unor critici pseudo-hipersensibili care negau valoarea pieselor lui I. L. Caragiale pe motiv că ar fi (1) antiliberale și (2) imorale, Titu Maiorescu scrie în 1885 articolul *Comediile d-lui Caragiale*, în care își expune propria-i concepție despre rolul moral al artei. Moralitatea artei nu trebuie confundată cu moralitatea curentă, a vieții de toate zilele ; emoția artistică provocată de obiectul artistic — precizează Maiorescu — face ca atîta vreme cît spectatorul, cititorul, ascultătorul, privitorul etc. este în contact cu arta și sub imperiul acestei emoții, el să fie rupt de propria-i cotidianitate, uitîndu-se pe sine ca persoană, suspendîndu-și interesele egoiste ; izvorul funcției etice a artei constă într-un fapt psihologic : orice rău provine dintr-un egoism exagerat, iar „o stare sufletească în care egoismul este nimicit pentru moment, fiindcă interesele individuale sînt uitate, este o combatere indirectă a răului, și astfel o înălțare morală“ [1]. Importanța funcției morale a artei a crescut foarte mult — e de părere Maiorescu — de cînd religia, obișnuitul purtător al valorilor morale, a devenit desuetă, cel puțin pentru clasele culte. Cei care pot fi acuzați de imoralitate sînt tocmai „criticii“ lui Caragiale, în dogmatismul lor, deoarece, scrie Titu Maiorescu, „o piesă de teatru cu directă tendință morală, adecă cu punerea intenționată a unor învățături morale în gura unei persoane spre a le propaga în public ca învățături, este imorală în înțelesul artei, fiindcă aruncă spectatorul din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală cu cerințele ei, și prin chiar aceasta îl coboară în sfera zilnică a egoismului, unde atunci — cu toată învățătura de pe scenă — interesele ordinare cîștigă preponderență“. [2]

---

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. II, Editura Minerva, 1933, pp. 202—203.

[2] *Ibidem*, p. 204.

Scanned with OKEN Scanner

În 1886, Maiorescu scrie articolul *Poeți și critici*, în care ia apărarea lui Alecsandri față de obiecțiile formulate de Delavrancea și Vlahuță ; aproape scolastic, este subliniată în acest articol deosebirea dintre natura poetului (care ar fi individualitatea, extrema sensibilitate adăugată capacității de expresie) și cea a criticului (care este puțin impresionat direct de obiect, dar care revine foarte sensibil la simțirile exprimate artistic ale poeților. La articolul *Către d-nul Maiorescu*, apărut în *Contimporanul* (1886), C. Doborogeanu-Gherea consideră că există o contradicție între ceea ce scria mentorul *Junimii* despre comediile lui Caragiale și ceea ce scria despre arta lui Alecsandri ; deși recunoaște meritele culturale ale unei personalități, ca Maiorescu, Gherea este de părere că a susține existența unui element moralizator imanent artei este echivalent cu „a crede că arta poartă în sine o putere tainică moralizatoare, în afară de împrejurările reale ale existenței sale, este a crede că arta e morală în sine, (...) este a ridica arta la rangul de *entitate metafizică*“. [1] Răspunzîndu-i abia în 1892, în *Contraziceri ? (Mic studiu de strategie literară)*, Maiorescu va recunoaște că între cele două articole asupra cărora Gherea atrăsese atenția există o deosebire de accent, determinată de necesitățile polemice ale momentului, dar nu și una de conținut : „În cel dintîi articol, pentru a apăra comediile d-lui Caragiale în contra imputării de imoralitate, accentuam impersonalitatea ca o condiție etică a oricărei lucrări de adevărată artă ; în articolul al doilea, pentru a apăra pe Alecsandri în contra criticelor d-lor Delavrancea și Vlahuță, accentuam personalitatea sau individualitatea ca o condiție estetică a oricărui adevărat poet“ [2]. Pentru Maiorescu, poetul este o ființă duală, cu o latură mai ales etică și o alta mai ales estetică ; prima ar predomina în perceperea obiectelor, cea de a doua în creația artistică propriu-zisă. Exemplele lui Maiorescu, bine alese (din operele lui Shakespeare, Goethe, Eminescu și Caragiale), ca și tonul superior folosit nu reușesc însă să spulbere senzația de jenă a „olimpianului“ mentor ; din întîrzierea (cu 6 ani !) a răspunsului, ca și din iritarea vădită în *Contra-*

---

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, Editura pentru literatură, 1967, p. 57.

[2] Titu Maiorescu, *op. cit.*, p. 229.

Scanned with OKEN Scanner

ziceri?, se poate distinge faptul că marxistul Gherea a atins cel mai sensibil punct al esteticii maioresciene.

Personalitate puternică și talent multilateral, C. Dobrogeanu-Gherea rămîne în istoria gîndirii estetice românești drept cel care a avut, pînă la urmă, cîștig de cauză într-o polemică esențială pentru destinele criticii și literaturii noastre; chiar dacă nu toate digresiunile sale sînt fericit inspirate, chiar dacă nuanțările sale nu au finețea și limpezimea maioresciană, totuși criticul marxist a fost „alergătorul de cursă lungă" care și-a adjudecat victoria, deși pe „distanțe scurte" avantajul a fost nu o dată de partea lui Maiorescu. Inițial, Gherea are o poziție tranșantă, se poate spune chiar brutală în ceea ce privește raportul în termenii etic-estetic, dar are meritul de a pune problema acestui raport în termenii materialismului istoric: „o poemă artistică, arta în genere, e productul mijlocului social. Dacă este așa, e vădit că un mijloc social stricat, nemoral, va corupe arta, va produce opere artistice nemorale, și aceste produse ale societății corupte vor avea și ele înrîurire demoralizatoare". [1] Deși relativitatea noțiunilor de moral-imoral, decent-indecent etc. este recunoscută, Gherea susține existența unor elemente de moralitate (nenominalizate) asupra cărora poate fi realizat consensul; ca atare, arta poate și trebuie să fie activă în cîmpul eticului, iar condiția fundamentală a eficienței pedagogic-moralizatoare a operei de artă este delimitată în termenii ce amintesc poziția maioresciană din *Poeți și critici*: *„Această condiție este moralitatea artistului însuși, înălțimea morală, intelectuală, ideală la care a ajuns el."* [2] Desigur, pe lîngă bunele intenții morale ale artistului, Gherea arată că pentru obținerea unei capodopere este nevoie și de putere creatoare, de geniu artistic; subiectul operei de artă este indiferent, ceea ce contează este — pe lîngă talentul absolut necesar — caracterul artistului, inteligență, convingerile sale morale, politice etc.

Ceea ce pare a fi cheia polemicii Maiorescu-Gherea este faptul că cel dintîi vede rolul moral al artei în mod *pasiv*, contemplativ, în vreme ce al doilea vede acest rol în mod *activ*, quasi-politic. Activismul lui Gherea nu este lipsit de o oarecare doză de simplism, cel puțin în

---

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, *op. cit.* p. 58.
[2] *Ibidem*, p. 61.

articolul *Către d-nul Maiorescu,* dar esențial e aici că se exprimă concepția riguros marxistă — potrivit căreia raportul etic-estetic se manifestă cel mai pregnant în funcția cathartică a artei. O serie de nuanțări necesare sînt aduse în articolul *Tendenționismul și tezismul:* întrucît opera de artă este, în ultimă instanță, rezultatul influenței factorilor de mediu, naturali și sociali, asupra artistului, este inevitabil ca ea să cuprindă tendințele mediului, și în primul rînd tendințele societății în care este creată ; aceste idei și tendințe sociale nu sînt numai de factură morală, ci și politică, științifică, religioasă etc. Astfel, nu există artă fără tendință, susține Gherea ; pe de altă parte însă, tezismul (cu care tendenționismul a fost și este confundat adeseori) este respins de criticul marxist într-un mod, cel puțin la fel de energic ca și formula epigonic-maioresciană a „artei pentru artă" ; antitezismul gherist se identifică cu lipsa de dogmatism a autorului *Neoiobăgiei* : „Din tot ce am scris, nu din cutare ori cutare loc, urmează că noi nu dăm nici o rețetă ori teză după care vrem să scrie poeții, ci dorim ca poetul să se pătrundă, pînă în cele mai mari adîncuri ale sufletului său, de o idee sau un sentiment mare, și numai atunci să scrie". [1]

De remarcat că Dobrogeanu-Gherea nu discută niciodată raportul dintre etic și estetic, dintre bine și frumos fără alte raportări la celelalte valori existente la un moment dat în societate ; chiar dacă fidelitatea lui Gherea față de ideea potrivit căreia legătura între idealurile sociale (morale, politice etc.) și opera de artă este directă, aproape imediată, trebuie amendată, de pildă prin considerațiile lui Engels despre arta și idealurile lui Balzac (cf. scrisoarea către Margaret Harkness din aprilie 1888), totuși actualitatea concepției lui C. Dobrogeanu-Gherea nu a pierit : „impuritatea" funciară a artei, „eteronomia fecundă" a domeniului estetic este apărată cu întreg arsenalul critic marxist : „forma și fondul nu pot fi despărțite unul de altul decît în abstracție, că frumosul unei opere de artă consistă tocmai în armonia formei și fondului, că forma și fondul deopotrivă ajută și constituie

[1] *ibidem,* p. 122.

Scanned with OKEN Scanner

chiar însemnătatea și fenomenul unei opere". [1] Activitatea critică a lui Gherea este marcată de permanente nuanțări ; astfel, în ultima parte a vieții, el atrăgea atenția asupra pericolului pe care-l prezintă pentru soarta operei de artă nu atît formula „artei pentru artă", cît influența tezismului. Lucrările teziste, dubioase din punct de vedere artistic, nu pot servi cauza socialismului ; dimpotrivă, opera de artă autentică este și o armă politică de preț : „socotesc că orice operă cinstită și adevărat artistică, care înnobilează sentimentele oamenilor și oglindește societatea așa cum e, slujește aspirațiilor socialismului, care nu e doar un partid politic, în sensul obișnuit al cuvîntului, ci un ideal, o aspirație către o lume nouă". [2]

A existat o perioadă în istoriografia noastră cînd istoria esteticii românești era redusă la confruntarea dintre „linia Gherea" (în prelungirea căreia s-ar fi aflat Ibrăileanu, M. Ralea, eventual — și parțial — Tudor Vianu etc.) și „linia Maiorescu" (ce ar fi înregimentat pe Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu, Paul Zarifopol și alții), de parcă întreaga perioadă interbelică s-ar fi mărginit a reedita o înfruntare fundamentală, dar care ține totuși de nivelul dezvoltării gîndirii estetice românești de la sfîrșitul secolului XIX. În realitate, însă, conținutul noțiunii de „linie" în gîndire este mult mai bogat decît îl lasă să se înțeleagă amintita orientare ; într-un sens strict, descendența critică a lui Maiorescu n-ar putea fi revendicată decît de cîțiva epigoni, susținători ai formulei „artă pentru artă", după cum descendența strictă a lui Gherea poate fi redusă la C. Dimitrescu-Iași și, în prima sa fază, H. Sanielevici. Într-un sens larg și deplin însă, făcînd toate nuanțările necesare, tratarea în bloc a esteticienilor și criticilor români apare ca o limitare inadmisibilă dacă cercetătorul nu o depășește, încercînd să arate cum unul sau altul dintre „subiecți", deși incadrabil într-o „linie" sau alta, își păstrează individualitatea, tot astfel precum poezia lui Bacovia se înalță pe alte coordonate decît cea a lui Ion Barbu, Arghezi sau

---

[1] *Ibidem*, p. 483 ; simplificînd, prin *fond*, trebuie înțeles conținutul ansamblului elementelor propriu-zis neestetice care sînt transfigurate estetic prin munca de in-*formare* a artistului.

[2] *Ibidem*, p. 122.

Scanned with OKEN Scanner

Blaga, deşi cu toţii folosesc limba românească, trăiesc în aceeaşi epocă şi pot fi socotiţi ca poeţi „moderni“, distinct de alţii ce ar putea ilustra, să spunem, „tradiţionalismul“ sau avangardismul.

Şeful curentului sămănătorist, Nicolae Iorga, se declară în mod limpede pentru prevalenţa eticului asupra esteticului în cadrul operei de artă ; pentru marele istoric, existenţa unui dezacord între frumuseţe şi moralitate ar însemna o absurditate, cel puţin cît priveşte arta populară românească. *Frumosul* popular este, pentru N. Iorga, unul intregral care exprimă o potrivire armonioasă între numeroase elemente, iar o parte din acestea pot să nu fie elemente propriu-zis estetice. Deoarece frumuseţea este ceva care ţine de întreg, iar nu de parte, Iorga ajunge la o concepţie foarte apropiată de cea a lui Platon din *Republica,* cu privire la funcţia moralizatoare a artei ; pentru savantul român „moralitatea nu este decît o frumuseţe şi frumuseţea nu este de fapt decît o moralitate, lucruri pe care filosofii le osebesc, dar (...) poporul le pune împreună“. [1] În antipatia sa faţă de filosofi, N. Iorga se orientează spre înţelesul cotidian al raportului etic-estetic ; degradarea acestui raport prin limitarea lui la funcţia moralizator-pedagogică a artei este o consecinţă a aplicării înţelesului curent al unor expresii ca : „e frumos“, „nu-i frumos“ etc. şi asupra produselor artei culte. Autonomia esteticului este astfel încălcată prin extinderea ilicită a sensurilor *frumosului* din creaţia populară în cea cultă.

Poporanismul, a cărui conştiinţă estetică este cel mai bine reprezentată de G. Ibrăileanu, continuă în liniile sale generale „linia Gherea“, cu un accent specific pus pe factorul etnic. Pentru Ibrăileanu, opera artistică posedă suficientă autonomie pentru a nu fi judecată după criteriile evaluării unui fapt de viaţă ; pe de altă parte, dat fiind caracterul social al oricărei realizări artistice, criticul de la *Viaţa românească* subliniază şi eteronomia esteticului : „Artistul, cu voie sau fără voie, ilustrează întotdeauna în opera sa o concepţie asupra vieţii, la o atitudine faţă de viaţa zugrăvită, şi această concepţie determină moralita-

[1] Nicolae Iorga, *Scrieri despre artă,* Ed. Meridiane, 1968, p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

tea sau imoralitatea operei". [1] Nu elementele extraestetice ce intră în componența operei de artă, nu „acțiunea" sau „personajele" determină caracterul moral al respectivei lucrări, ci atitudinea autorului față de „lumea zugrăvită", față de reflectarea estetică a vieții ; bețivii, criminalii, declasații de tot soiul pot popula o operă, fără ca prin aceasta lucrarea să poată fi pusă la index de cine știe ce instanță pseudo-puritană, filistină. Mai mult încă, în anumite condiții, Ibrăileanu admite cîteodată și forme artistice apropiate de ceea ce se numește „artă pentru artă" : „Dacă cerem ca scriitorul să aibă o concepție omenească în opera sa, aceasta nu înseamnă că trebuie să-l ținuim la stîlpul infamiei, dacă ne zugrăvește un «caz» cu singurul scop de a ne zugrăvi un caz, și dacă uneori nu respectă puritanismul moral (...)" [2] Cu toate acestea, criticul ieșean este convins că raportul etic-estetic nu poate fi dezechilibrat prea mult prin accentuarea excesivă a laturii sale estetice (și aici este invocat un argument tipic „maiorescian" întîlnit și la Bărnuțiu) : „Atragem atenția că poetizarea păcatelor omenești e un defect chiar de estetică, e o slăbiciune a operei de artă, din cauză că autorul ne solicită simpatie pentru un fapt care, prin natura lui, provoacă antipatie, și astfel în cetitor o impresie se distruge de către cealaltă". [3]

Continuîndu-l pe Ibrăileanu nu numai la conducerea *Vieții românești*, Mihai Ralea recunoaște interdependența valorilor în societate ; ca atare, mutația valorilor estetice se produce în urma unor transformări largi în cadrul întregii societăți, a tuturor valorilor împărtășite de aceasta. Estetismul este înfierat nu atît pentru că ar pune între paranteze valoarea etică (în acest sens studierea teoriilor susținute de Macedonski sau Ștefan Petică poate fi edificatoare), ci pentru că *specificul* este exacerbat în dauna *etnicului*.

Înscriindu-se în prelungirea creatoare a „liniei Maiorescu", *opusă și complementară* „liniei Gherea", opusă totodată poporanismului și sămănătorismului, este acea direcție critică reprezentată mai ales de Mihail Dragomi-

---

[1] G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, vol. II, Editura pentru literatură, 1968, p. 74.
[2] *ibidem*, p. 81.
[3] *ibidem*, p. 86.

rescu și Eugen Lovinescu, susținători ai separației nete dintre etic și estetic, reprezentanți de seamă ai autonomismului estetic românesc. Mihail Dragomirescu are chiar o întreagă teorie bazată pe un anume principiu al *separațiunii sferelor de activitate*, care întemeiază metafizic autonomia esteticului față de etic, politic, sacru, adevăr etc., teorie ale cărei surse kantiene (prin filiera Schopenhauer-Maiorescu) nu sînt deosebit de greu de recunoscut. În acest context, cheia asigurării autonomiei esteticului este asigurarea autonomiei artistului. În conformitate cu principiul separării sferelor de activitate, există trei mari domenii de manifestare a umanului : (a) *știința* (în care este inclusă și critica), (b) *practica* sau *pragmatica* (în care intră morala, politica și religia) și (c) *arta* (cuprinzînd lucrările poetice, plastice, muzicale etc.). Atît creația artistică, cît și receptarea operelor de artă trebuie să țină seama că arta este un domeniu autonom al umanului, fără „impurități". Dealtminteri, M. Dragomirescu s-a socotit întotdeauna drept descendent „din școala critică a d-lui Maiorescu, din școala care urmărește frumosul pentru frumos, adevărul pentru adevăr, iar nu frumosul și adevărul pentru *altceva* pe care-l botează *bine* și pe care în fond nimeni nu știe dacă e sau nu bine". [1]

Neuitînd a se declara discipol al lui Maiorescu, Eugen Lovinescu susține autonomia esteticului bazîndu-se pe considerații ce țin de axiologie ; aici însă autonomia esteticului nu înseamnă izolarea sa față de celelalte valori, ci în principal ea constituie o baricadă împotriva tezismelor (și astfel Gherea revine în actualitate) : „Esteticul, eticul și etnicul sunt, negreșit, valori deosebite, și-i revine tocmai lui Maiorescu meritul de a le fi disociat în mod programatic la începuturile confuze ale literaturii române. Din faptul că sunt valori deosebite nu înseamnă însă că nu se pot întretăia sau suprapune chiar ; deși eticul nu-i cu necesitate estetic, se poate totuși ca o operă de artă să aibă și o înaltă valoare moralizatoare". [2] Respingerea (foarte „călinesciană") a nuvelelor lui Brătescu-Voinești este făcută fără drept de apel : „arta nu e expresia este-

---

[1] Mihail Dragomirescu, *Critică, vol. I, Directive (1896—1910)*, Editura Casei Școalelor, 1927, pp. 288—289.

[2] Eugen Lovinescu, *Scrieri*, vol. I, Editura pentru literatură, 1969, p. 59.

tică a moralei". [1] Plăcerea estetică, arată Lovinescu, este dependentă nu numai de epocă, popor etc., ci și de individ ; dacă adevărurile științifice de tip matematic există, ca valori, pentru toată lumea, în schimb valorile estetice nu beneficiază de acest consens, în principiu existînd tot atîtea estetici cîți indivizi sînt (mai mult încă, același individ va aprecia altfel aceeași operă de artă, în dispoziții și perioade diferite). Valorile etice au din punct de vedere axiologic același statut „nesigur" ca și cele estetice, însă datorită însemnătății lor sociale, valorile etice trebuie luate ca atare, imperativul etic devenind unul categoric ; în caz contrar, însăși convieţuirea în societate este imposibilă. Acei critici care, în căutare de *terra ferma,* părăsesc esteticul pentru a se plasa în cîmpul eticului, considerînd operele de artă din perspectiva moralei, se află într-o stare de plîns — crede Lovinescu — deoarece insula lor este de fapt la rîndul ei plutitoare, chiar dacă dă aparența stabilității. În axiologie, pentru E. Lovinescu este mai puternic, în ultimă instanță, Sextus Empiricus decît Immanuel Kant. În opera sa critică însă, Lovinescu aderă la „linia Maiorescu" (și aici, probabil, devine el un „sceptic mîntuit") : „În ce privește eticul, stăm încă pe poziția schopenhauerianã, exprimată cu atîta constanță la noi de Maiorescu, a caracterului moral al oricărei opere de artă ; există în fenomenul contemplației estetice o astfel de înălțare, de depersonalizare, de obiectivare, încît devine de la sine morală ; cînd nu s-a făcut într-însa combustiunea tuturor elementelor operei contemplate, elemente impure și imorale considerate în sine, atunci imoralitatea operei e de natură estetică și nu etică." [2] Refugierea unei părți a criticii literare românești din estetică în sociologie sau morală este explicată de Lovinescu prin tentația instrumentului de o mai mare precizie. Unor asemenea căutări, autorul *Mutației valorilor estetice* le opune principiul genurilor literare, conform căruia puterea de creație omenească se manifestă în două forme principale, una subiectivă și cealaltă obiectivă, fiecare cu legile sale (deci autonome) și care generează o întreagă piramidă a genurilor literare.

---

[1] *Ibidem,* p. 288.
[2] Eugen Lovinescu, *Scrieri,* vol. 5, Ed. Minerva, 1973, p. 413.

Scanned with OKEN Scanner

Răspunzînd, în 1943, *Manifestului Cercului Literar* din Sibiu, prin care membrii cercului își manifestau simpatia față de „linia Maiorescu" și dorința de a merge pe calea autonomiei esteticului, Eugen Lovinescu — plăcut surprins — îi încurajează pe tinerii reprezentînd cea de-a treia generație postmaioresciană să se opună prin sobrietate și autonomism extravaganțelor naționaliste ale unei anumite critici și beletristici din acea epocă ; deși după moartea lui N. Iorga publicistica așa-zis „confuzionistă" nu mai are un reprezentant de forță, tipul confuzionist de critică „se multiplică și se organizează chiar sub ochii noștri, cu aparențe științifice, sub forma unei critici etnografice și folclorice, în care toate fenomenele estetice ale literaturii noastre sînt interpretate și evaluate numai prin aderența lor reală sau închipuită cu etosul și etnosul românesc, din care se alcătuiește un fel de mit..." [1].

Într-un registru mai modest decît cel lovinescian, dar cu o suplețe a gustului întru totul remarcabilă, „linia Maiorescu" e continuată și de Paul Zarifopol ; de multe ori pe nedrept acuzat de estetism (în sensul peiorativ al termenului) sau chiar de avangardism refulat, Zarifopol apare astăzi, în ceea ce privește problema raportului etic-estetic, drept un relativ cuminte ostaș al cauzei autonomiei esteticului. Contribuția sa este întemeiată foarte solid pe deosebirea esențială dintre viața cotidiană, pe de o parte, și artă, știință etc., pe de altă parte ; autonomizarea esteticului este un fenomen istoric, petrecut de-a lungul secolului XIX (Flaubert, Baudelaire etc.). Dacă se poate vorbi de un estetism zarifopolesc, acesta nu trebuie căutat în înfierarea kitsch-ului sau în relevarea a ceea ce Lukács va numi mai apoi „mediu omogen", ci acolo unde criticul subliniază prea mult aspectul fizic al actului estetic, astfel încît receptarea operei de artă, ca și crearea sa, devine ceva aproape mistic, predestinat unei elite.

Deși n-a fost estetician, ci istoric și filosof al culturii, Vasile Pârvan este interesant pentru evoluția înțelegerii raportului etic-estetic în gîndirea românească interbelică, pentru că în concepția sa despre existența umană relația dintre *bine* și *frumos* este una privind nu doar opera de artă, ci omenescul în întregul său. „Estetismul" este la

---

[1] Eugen Lovinescu, *Texte critice*, Ed. tineretului, 1968, p. 367.

Scanned with OKEN Scanner

Pârvan o categorie *etică* specială, rezultată din poziția deosebită a artistului față de ceilalți oameni : „Măreția poetului constă în faptul că are o poziție cu totul indiferentă față de oameni și lume : el îi înțelege, îi pătrunde, îi descrie, nu-i iubește și nu-i urăște. E ca un zeu care ar privi goana oamenilor și ar coborî din cînd în cînd să descrie cele văzute".[1] În memorialul *Rosalia* (1918), V. Pârvan se va situa pe o poziție etic-rigoristă, opusă celor care privesc viața exclusiv prin prisma valorilor estetice : „înțelesul vieții interumane nu este estetic, ci etic. Nu animal frumos, ci animal bun are a deveni omul, dacă e ca societatea omenească să se deosebească de haitele de carnasiere, ori de turmele de erbivore ale lumii infraumane."[2] Individul frumos, trupește și sufletește, este din păcate un ideal pe care societatea contemporană — e de părere Pârvan — nu-l poate reproduce decît într-un număr infim de exemplare ; ca atare, *kalokagathon*-ul trebuie părăsit în favoarea prevalenței eticului, (înțeles ca iubire a aproapelui). În dialogul *Anaxandros* (1920), Pârvan introduce categoria tragicului din artă în viață (așa cum vor face mai tîrziu D. D. Roșca și Gabriel Liiceanu) ; tragedia apare astfel drept sinteza fericită, echilibrată dintre etic și estetic, dintre viață și artă : „Tragedia e *pathos*, întîmplare și încercare omenească, suportată cu *ethos*, cu tărie de caracter divină."[3] Revenind în planul esteticului, se poate spune că autonomia frumosului față de bine și celelalte valori se bazează la Vasile Pârvan pe autonomia domeniilor de aplicație a diferitelor forme ale spiritului omenesc („nu poți înțelege arta prin filosofie ori prin religie, pentru că ea e o entitate spirituală independentă și specific organică").[4]

Un alt gînditor român dificil de înregimentat într-un curent sau altul este poetul și filosoful Ștefan I. Nenițescu, care publică în 1925 trei volume din lucrarea *Istoria artei ca filosofie a istoriei*, schițînd proiectul unui sistem original de estetică și filosofie ; deși cele trei volume sînt doar o parte a unui întreg rămas neterminat, lucrarea pre-

---

[1] Vasile Pârvan, *Corespondență și acte*, Ed. Minerva, 1973, p. 361.

[2] Vasile Pârvan, *Memoriale*, Cultura Națională, 1923, p. 153.

[3] Vasile Pârvan, *Idei și forme istorice*, Cartea Românească, 1920, p. 205.

[4] *ibidem*, p. 47.

Scanned with OKEN Scanner

zintă numeroase idei ce merită a fi luate în seamă. Autonomia esteticului este susţinută pe o bază axiologică proprie care-i permite să respingă atît tezismul, cît şi „arta pentru artă“ : „arta nu poate fi imperativă, nici didactică, nici prozelitică, nici pură pedagogie, decît nemaifiind artă, ci morală. Însă atunci dispare în fum rău mirositor şi una şi alta. Arta nu este artă pentru artă, adică străină de omenire, ci dimpotrivă, cu cît este creaţia mai cuprinzătoare, cu atît mai puţin este de despărţit de pămîntul omenescului şi al naţionalului, şi numai de aceea unei rafinări artistice îi corespunde şi una morală (...). Nu se adresează unei singure clase de oameni, şi nu este nevoie, ca să fie a tuturor, arta să aibă tendinţe străine, să fie călăuzită de morală (...)“ [1] Eticismul estetic al lui Tolstoi devine astfel nelegitim şi abuziv. Pentru Ştefan I. Neniţescu, arta n-are nevoie de „corpi străini“, căci ea însăşi conţine toţi „corpii străini“ deveniţi *ai săi*, transfiguraţi artistic. Împotriva tolstoismelor şi a estetismului, autonomia esteticului este întemeiată dialectic tocmai pe eteronomia sa : „Arta nu are tendinţe, fiindcă într-însa nu este nimic să fie din afara ei. Tendinţă sau ţintă înseamnă un model preexistent care nu are decît să se realizeze şi arta se realizează pe sine, iar nu «frăţeasca unire a oamenilor», şi nu este un pinten pe drumul binelui, ci mai degrabă se poate spune că binele este imanent artei (...)“ [2] Gustul este în concepţia lui Ştefan I. Neniţescu, moralul devenit estetic în mod organic, fără stridenţe totalitare de felul celor sugerate de estetica lui N. Iorga : „Morala care într-adevăr intră în artă, nu aceea în care arta este vîrîtă cu de-a sila este un moment moral făcut estetic, numit de obicei gust (...). Gustul nu este altceva decît moralul în artă şi ca artă, gustul este moralitatea artei.“ [3] Arta posedă capacitatea de *a transforma în artă* tot ceea ce intră în cadrul operei, indiferent că este vorba despre elemente morale, filosofice, ştiinţifice, religioase etc.

Abia în 1946 Petru Comarnescu tipăreşte teza sa de doctorat susţinută în 1931 la o universitate californiană,

---

[1] Ştefan I. Neniţescu, *Istoria artei ca filosofie a istoriei, vol. I. Teoria criticei I (Prolegomena speculativă la un sistem de estetică real experimentală)*, f. e., 1925, pp. 118—119.

[2] *ibidem*, p. 119.

[3] *ibidem*, pp. 120—121.

Scanned with OKEN Scanner

sub titlul *Kalokagathon. Cercetare a corelațiilor etico-estetice în artă și în realizarea de sine*. Este singura lucrare din literatura românească de specialitate în care este tratată exclusiv problema raportului etic-estetic. Căutînd să stabilească o bază filosofică în stare să susțină construcțiile ulterioare, Petru Comarnescu încearcă să dovedească unitatea (solidaritatea) dintre natură și spirit, iar Leibnitz și Bergson sînt cele două coordonate între care se desfășoară discursul. Apoi Petru Comarnescu trece la decelarea elementelor estetice ale moralității și comportării, de la *snobism* (ca formă inferioară a conduitei estetice) pînă la *stil* (ca formă cea mai înaltă de morală social-estetică). Pentru omul complet, binele și frumosul sînt inseparabile, iar arta poate intra în conflict doar cu moravurile *(mores)*, dar nu cu *binele etic*. În continuarea unei filiere ce trece prin Kant și Schiller (neocolind, evident, pe Titu Maiorescu), P. Comarnescu susține că *„imaginația estetică purifică și eliberează spiritul pentru actul etic*. Deși *mores*, ca norme sociale, și arta, ca noutate, pot intra în conflict — imaginația estetică (sau Frumusețea) și realizarea-de-sine (sau Bunătatea etică) totuși conlucrează.“ [1] Autorul nu se sfiește să descopere un sens etic desfășurării esteticului („Procesul estetic ca înfrumusețare constructivă a vieții înseamnă, în împlinirea lui, Binele“ [2]), deși este conștient de faptul că astfel se poate ajunge la o nedorită și inexactă subordonare a esteticului față de etic. Rezolvarea este metafizic ingenioasă : unitatea existenței, a cărei expresie este Binele, ne cere să ne realizăm ca oameni în acțiune, în raporturi cu natura și cu ceilalți oameni : „Realizarea de sine devine, în acest caz, o obligație universală. *Creația cea mai esențială pe care o are de îndeplinit omul este de a se realiza pe sine. A se construi pe sine însuși* este o operă de artă cel puțin tot atît de însemnată, ca orice altă creație în bronz, marmoră, sau coloare. (...) Desigur, realizarea-de-sine nu este un act estetic pur, fiind o exprimare călăuzită de rațiune (...). *Realizarea de sine este o statornicire concretă a imaginelor armonizate de ra-*

---

[1] Petru Comarnescu, *Kalokagathon. Cercetare a corelațiilor etico-estetice în artă și în realizarea de sine*, Fundația pentru literatură și artă, 1946, p. 135.

[2] *ibidem*, p. 137.

Scanned with OKEN Scanner

ţiune."[1] Societatea este mediul fertil în care devine posibilă realizarea-de-sine a indivizilor, concepuţi de Comarnescu drept monade în urmărirea propriei dezvoltări ; ca atare, morala va fi una... nesocială, apropiată în multe privinţe pragmatismului american interbelic. Idealul uman poate apărea atunci sub forma estetismului altoit pe trunchiul conservatorismului social, politic, moral ; realizarea-de-sine are atît un sens moral (deoarece este vorba despre autocontrol), cît şi unul estetic (deoarece este vorba despre autoplăsmuire, despre autoorganizare).

Apărută întîi în 1934, *Existenţa tragică* a lui D. D. Roşca propune o „ieşire de salvare" din nesiguranţa epocii, prin asumarea eroică (adică etico-estetică) a unui sens al vieţii : „Ieşirea de salvare se cheamă stil de viaţă. Un anumit stil de viaţă : viaţa modelată ca opera de mare artă. Şi de aceeaşi lege supremă, numită : gratuitate."[2] Prin eroism, filosofia — asemeni marii arte — se depăşeşte pe sine şi transcende stricta sa autonomie, reuşind o regenerare în principal etică la nivelul umanului : „întocmai cum marea artă poate produce şi efecte de natură morală, ca pe un surplus ce vine şi se adaugă la cele pur estetice, tot astfel filosofia autentică poate produce efecte morale neurmărindu-le direct, exaltînd şi pe această cale puterea noastră sufletească, puterea noastră de acţiune şi forţele noastre vitale."[3] Filosofia are misiunea de a realiza o sinteză etico-estetică în stare să fundamenteze eroismul, devenit ghid de acţiune ; ca atare, construcţia teoretică a filosofiei lui D. D. Roşca se doreşte a fi „construcţie în sfera lumii morale şi în împărăţia sentimentului estetic."[4]

Adept al autonomismului estetic, deşi cu greu ar încăpea în procustianul canon al „liniei Maiorescu" (dacă aceasta e înţeleasă îngust), Tudor Vianu admite posibilitatea ca valorile, în anumite condiţii, să se prefacă unele într-altele. În sistemul său axiologic, Vianu distinge între valori-mijloace (valorile economice şi cele politice) şi valori-scopuri (valoarea teoretică = adevărul teoretic, valoarea estetică = fenomenul artistic, valoarea etică = bi-

---

[1] *ibidem*, p. 141.
[2] D. D. Roşca, *Existenţa tragică. Încercarea de sinteză filosofică*. ediţie definitivă, Ed. ştiinţifică, 1968, p. 19.
[3] *Ibidem*, p. 24.
[4] *ibidem*, p. 155.

Scanned with OKEN Scanner

nele moral și valoarea religioasă = sfințenia) ; ca valori-scopuri, bunurile estetice (adică, în principal, operele de artă) nu își alterează odată cu trecerea timpului decît acele aspecte care le sînt eteronome, păstrîndu-și sîmburele autonom-estetic, inalterat și inalterabil. Deoarece valoarea estetică este un scop absolut, „arta educatoare și moralizatoare trece în rîndul bunurilor etice sau politice, dar iese din acela al bunurilor estetice. Este imposibil de a deplasa valorile din sfera scopurilor în aceea a mijloacelor, fără sacrificiul caracterului lor propriu.“ [1] Valoarea estetică în expresia sa cea mai pură, anume *frumusețea artistică*, este autonomă și separată, în esență, de orice altă valoare ; desigur, în cursul realizării frumosului nu se poate evita amestecul esteticului cu aspecte ale vieții omenești încărcate de *ethos* ; după ce a fost însă realizată, valoarea estetică este liberă de baza ei morală. Cît privește elementele estetice existente în cadrul anumitor atitudini etice, autorul *Esteticii* este de părere că ele apar și se impun abia în etica modernă, prin idealul personalității ; dacă moralele tradiționale, bazate pe categoria *virtuții*, erau mai ales teoretice, normative, fixînd un ideal abstract ce trebuia realizat, morala modernă ar fi fundamentată pe personalitate. Norma este abstractă, în vreme ce personalitatea presupune o multilateralitate și armonie internă similară unei opere de artă. Creîndu-se pe sine, personalitatea dă scop și realității din afara sa, o creează și pe ea (familia, societatea etc.) Analizînd apoi elementele etice aflate în cadrul esteticului, T. Vianu recunoaște caracterul *istoric* al raportului astfel constituit : arta primitivă, de pildă, se va fi dezvoltat din mănunchiul de tendințe neestetice, inclusiv morale, ale întregii vieți sociale ; în societățile mai avansate, caracterizate prin diferențierea activităților, arta se autonomizează, se separă de factorii eteronomici care o pot doar sprijini, fără a se confunda cu ea. Autonomia esteticului se întemeiază psihosocial pe considerentul că „Viața artistului este dominată de legea estetică, aceea a omului comun, de legea morală. Nu este deci de mirare imoralismul unora dintre artiști, intenția lor deliberată de a nesocoti valorile etice.“ [2] Tipul

---

[1] Tudor Vianu, *Estetica*, Ed. pentru literatură, 1968, p. 52.
[2] *Idem*, p. 293.

Scanned with OKEN Scanner

acestui artist ar fi Flaubert sau Baudelaire, Edgar Poe sau Rimbaud, după cum Lev Tolstoi (în ultimii ani de viață) trebuie socotit a fi un bun exemplu de negativism estetic din perspectivă etică ; pentru T. Vianu, opera lui Thomas Mann ocupă un loc privilegiat, deoarece el ar fi reușit să depășească conflictul dintre etic și estetic, dintre viață cotidiană și artă.

Lucian Blaga se ferește, în genere, să analizeze relațiile altor valori cu valoarea etică, probabil deoarece eticul este socotit ca făcînd parte din „lumea dată", lipsită de aura misterului ; eticul face astfel parte din „orizontul conservării", iar nu din cel cultural, al „revelării misterului". Arta nu se rezumă la esteticul pur : „Opera de artă depășește sfera esteticului, întrucît poate să întruchipeze și valori etice, religioase, intelectuale, culturale" [1]. În același timp, arta (în speță poezia) își este propriul său factor activ, poetul nefiind în procesul creației decît un factor „ales", preponderent pasiv ; mai multe mărturisiri ale lui Blaga arată cum, după opinia sa, poeziile se „creează" singure, se autorealizează în sinele poetului, pentru a cere apoi să iasă la lumină, asemeni unui prunc. Poetul este o singură substanță cu poezia sa (aceasta din urmă fiind însă factorul activ) atunci cînd misterul lumii cere a se revela omului în mod poetic ; inspirația poetică nu este ceva transcendent (decît în sensul de părăsire a orizontului lumii date și de ancorare în orizontul misterului), ci mai curînd un *daimon* care lucrează înlăuntrul celui ales, al poetului, și-i revelează quasi-hipnotic, nocturn, înțelesuri ale lumii care omului obișnuit îi scapă.

Estetica gîndirismului a căutat să demonstreze că valoarea estetică este intim legată, dacă nu chiar cosubstanțială, cu valoarea religioasă ; potrivit gîndirismului, creștinii nu condamnă arta, frumosul în sine, ci numai acel frumos care este... necreștin, mai precis : frumosul păgîn sau ateu poate fi condamnat, întrucît el ar avea rolul de a „ațîța simțurile", de a îndepărta astfel pe om de la credința religioasă. În continuarea lucrărilor lui Dionisie

---

[1] Lucian Blaga, *Artă și valoare*, Fundația pentru literatură și artă, 1939, p. 124.

Pseudo-Areopagitul și Ioan Chrysostomul, referindu-se la aspectul moral al frumosului, un teoretician gîndirist scria în 1933 : „Acele opere de artă, care au fost socotite frumoase, dar care au dus la o conrupere a moravurilor, creștinii le-au judecat după rezultatele lor și au spus astfel : dacă ceea ce voi numiți artă, duce la conruperea moravurilor, ea însăși dovedește că nu întrupează adevăratul frumos, care, cînd e veritabil, spritualizează și stimulează în a face bine.“ [1] Nu numai că „esteticianul“ gîndirist privește în mod simplist, nemediat, raportul dintre etic și estetic, dar are despre domeniul binelui o concepție restrictivă ce identifică eticul cu morala creștină (ortodoxă). Deși numai schițat, mecanismul prin care arta devenea pentru gîndiriști factor moralizator poate interesa pe istoricul doctrinelor estetice românești : „Un obiect de artă, un peisaj frumos, o audiție muzicală, creează în noi sentimentele de armonie și frumos, pe care le-a avut cel care a creat opera. Din acest punct de vedere, opera care întruchipează frumosul este un vehicul de transmitere a emoțiunilor unui suflet, altui suflet. Prin repetate deșteptări a unor asemenea stări, sufletul nostru ajunge la o obișnuiță cu frumosul, care ne împiedică să mai privim la lucruri, ce nu s-ar armoniza cu cele frumoase. Prin aceasta, privirea frumosului creează frumosul, iar adevărata artă devine moralizatoare.“ [2] Mai autoritar în chestiunile religioase, Nichifor Crainic declară deschis că arta nu poate fi autonomă față de religie, că arta „adevărată“ este cea devenită *ancilla religiae* : „arta, considerată în apariția ei istorică, este marea fiică a religiei și, în funcția ei cea mai glorioasă, e mijlocitoarea cultului divin.“ [3]

Pentru Mircea Florian, arta, în puritatea ei estetică, nu poate fi decît „impură“, cu păstrarea specificului : depășirea cotidianității. Dar viața cotidiană este tocmai terenul de implantare al eticului : „Întrucît morala, deși

---

[1] Victor N. Popescu, *Frumosul și creștinismul*, în *Gîndirea*, nr. 3/1933, p. 90.

[2] *Ibidem*, p. 93.

[3] Nichifor Crainic, *Nostalgia paradisului*, ed. II-a, Cugetarea, 1942, p. 131.

Scanned with OKEN Scanner

e scop în sine, ne situează în mijlocul realității, ne solicită la faptă, la intervenția activă, esteticul stă dincolo și de opoziția moral-imoral. Frumosul nu e nici utilul, nici moralul.“ [1] Respingînd moralismul (care subordonează esteticul eticului) și estetismul (pentru care frumosul este calitativ superior binelui, iar contemplarea estetică — justificarea întregii existențe), Mircea Florian propune o a treia cale de interpetare a raportului etic-estetic : „Esteticul, datorită virtuții sale de a face din fiecare lucru un «scop în sine», de a-l contempla izolat, este o armă cu două tăișuri. El ne desparte de viață, el rupe legăturile lucrurilor cu utilul și cu binele și ca atare se înfățișează ca un blasfem (...). De altă parte, tocmai această izolare și «desinteresare», tocmai liberarea de voința robită egoismului, făcea din estetic o «înnobilare», o rafinare a conștiințelor și deci, cel puțin indirect, un mijloc pedagogic și auxiliar al moralei. Însă această rafinare poate intra în conflict cu cerințele moralei.“ [2] Constituie o eroare a crede că obiectul estetic poate fi imoral, dacă obiectul în sine este imoral ; dar nu oricine poate fi Baudelaire sau Arghezi. Prelucrarea artistică a elementelor imorale sau respingătoare reușește arareori, crede Mircea Florian, ea nefiind regula creației estetice.

În 1946 esteticianul clujean Liviu Rusu publică studiul intitulat *Logica frumosului*, în care valorile sînt considerate drept niște tendințe înrădăcinate în „natura intrinsecă“ a omului ; după felul năzuințelor omenești, valorile ar fi de două feluri : 1) *deziderative*, inferioare, corespunzînd cerințelor biologice (cum ar fi valorile biologice propriu-zise, determinate de instincte, dar și valorile economice, ce răspund unor cerințe biologice mediate, mai „rafinate“), și 2) *dignitative*, superioare, răspunzînd cerințelor spirituale (aceste valori sînt : (a) valori teoretice, al căror model este *adevărul*, iar disciplina corespunzătoare — logica ; (b) valori morale sau etice, avînd drept paradigmă *binele*, iar ca disciplină — etica ; (c) valori estetice, reductibile în ultimă instanță la *fru-*

---

[1] Mircea Florian, *Metafizică și artă*, Casa Școalelor, 1945, p. 215.

[2] *Ibidem*, pp. 215—216.

Scanned with OKEN Scanner

mos, cu a cărui studiere se ocupă estetica). Dacă adevărul *indică ceea ce este*, binele arată *ceea ce trebuie să fie*; omul însă, după Liviu Rusu, nu poate suporta, în mod natural, tensiunea care se creează între adevăr și bine. Există în om o tendință, o pornire elementară spre a lichida discrepanța dintre ceea ce este și ceea ce trebuie să fie, pornire care se manifestă în realizarea domeniului frumosului, ce ar reprezenta o sinteză între cele două „extreme". Spre deosebire de adevăr și de bine, ambele bazate pe nemulțumirea față de ceva, frumosul este întemeiat pe mulțumire — susține Liviu Rusu — deoarece el singur este suficient sieși și nu cere nimic din afară; frumosul nu se dezvăluie treptat și fragmentar, asemeni adevărului și binelui, ci dintr-o dată și integral. Opunînd *adevărul, binelui*, esteticianul clujean circumscrie locul *frumosului* în această antiteză: „în timp ce adevărul ne arată ceea ce este, iar binele ne arată ceea ce trebuie să fie, *frumosul ne arată ceea ce este sub forma cum trebuie să fie*." [1] De aici nu trebuie însă înțeles că valoarea estetică este simpla însumare a valorii teoretice și a celei etice; psihologizînd în limitele kantianismului maiorescian, Liviu Rusu e de părere că esteticul este un domeniu autonom și „originar".

Anii postbelici au adus în genere analize concrete, în special în domeniul criticii literare, evidențiindu-se organicitatea raportului etic-estetic în cadrul diferitelor opere de artă. Dar această nouă etapă a gîndirii critice și estetice românești merită a fi investigată, cu toată atenția, într-o lucrare separată.

În rezumat, trebuie subliniat cu toată tăria faptul că problema raportului dintre valoarea estetică și cea etică este *o permanență a gîndirii românești*, indiferent dacă este vorba despre mentalitatea populară, despre reflecții etico-estetice de felul celor existente în opera lui Dimitrie Cantemir, sau despre veritabile sisteme — implicite sau explicite — cum ar fi cele datorate lui Simion Bărnuțiu, Titu Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea, Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu, Ștefan I. Nenițescu, Tudor

[1] Liviu Rusu, *Logica frumosului*, ed. a II-a, E.L.U., 1968, p. 38.

Scanned with OKEN Scanner

Vianu, Lucian Blaga și alții. În condițiile existenței a două principale opțiuni („linia Maiorescu“ și „linia Gherea“), în bună măsură complementare, este demn de remarcat că, în marea lor majoritate, gînditorii români au evitat stridențele extremismelor (estetismul și eticismul „tolstoist“) opunîndu-se tendințelor centrifuge, unilateralismelor, căutînd ca prin întreaga lor activitate să îndrume, după posibilități, creația literar-artistică ; și dacă manifestărilor artistice românești le este propriu un echilibru de neconfundat, aceasta se datorește, nu în ultimul rînd, și modului specific în care a fost rezolvată în cultura noastră problema raportului etic-estetic.

Scanned with OKEN Scanner

VASILE POPESCU

ATITUDINE ETICĂ ȘI ATITUDINE ESTETICĂ

Momentul subiectiv, ca raportare personală activă față de sine sau față de realitatea înconjurătoare, este consubstanțial oricărui tip de comportament uman. Acțiunile umane își au anterioritatea lor în atitudinile care, în genere, le determină. Firește, atitudinile înseși sînt la rîndul lor determinate, își au propria istorie individuală, de grup ori socială dar, în raport cu comportamentul concret, ele se instituie drept „variabile independente", conducători și stimulatori subiectivi ai acțiunii.

Reținînd, nu o definiție, ci o primă accepție a noțiunii de atitudine — concept central în numeroase discipline teoretice, dar și termen de uz cotidian general —, vom accentua, deci, anterioritatea ei față de acțiune: atitudinea este o *avanpremieră spirituală a comportamentului*. Aceasta este o caracteristică generală a atitudinii umane, prin intermediul căreia se diferențiază de reveriile de orice fel; dar nu încă și de prejudecată.

Atitudinea se constituie din impactul subiect-obiect, dar, de orice tip ar fi, ea însumează momentul afectivității cu acel al raționalității, avînd o valoare de cunoaștere proprie și implicînd eficiența comportamentului tocmai datorită unității între cunoașterea realizată și angajarea personală. Altminteri spus, atitudinea constituie unul dintre mijloacele specific umane în care subiectivitatea persoanei *se poate* clădi pe o analiză obiectivă a realității interioare și exterioare; atunci cînd nu se realizează această analiză, atitudinea, fără a înceta să existe și fără a înceta să inducă un anumit comporta-

Scanned with OKEN Scanner

ment, nu va ridica acțiunea practică a individului deasupra caducității. În același timp, componenta afectivității colorează atitudinea, adăugîndu-i ceva din personalitatea intimă a individului care o manifestă și, totodată, întărindu-i forța de expresie. Fără îndoială, în cadrul fiecărei atitudini individuale, raportul rațional-afectiv este deosebit de divers. Mai mult decît atît, pentru o singură atitudine a unuia și aceluiași individ, acest raport poate varia considerabil în timp. În sfîrșit, ponderea raționalului, respectiv a afectivului va fi, de asemenea, diferită în funcție de tipul de atitudine considerat: momentul afectivității va fi minim în cazul atitudinii științifice față de realitatea exterioară sau interioară, în timp ce, de pildă, în cazul atitudinii artistice, același moment va fi esențial, definitoriu.

Iată, deci, că numai din unghiul raportului interior între rațional și afectiv atitudinile sînt structurabile în clase diverse. Diversitatea lor reiese cu și mai multă pregnanță în evidență atunci cînd avem în vedere natura aspectului — obiect, proces sau situație — față de care se instituie. Astfel, în definiția atitudinii în general, dar și în caracterizarea claselor sau tipurilor de atitudini particulare, se introduce un element determinant: *valoarea socială*. Acest element, (uzitat în sociologie încă din 1918 de Thomas și Znaniecki în cercetările lor privind atitudinile țăranilor polonezi imigrați în America) este astăzi general acceptat, indiferent de clasa de atitudini concretă studiată: valoarea, semnificația socială a obiectului spre care este îndreptată atitudinea individuală constituie cel mai important element definitoriu și, prin aceasta, un mijloc sigur de diferențiere între atitudinile esențiale și cele minore, nesemnificative din punctul de vedere al colectivității. În consecință, studiul atitudinilor înseamnă, implicit, studiul „manierii în care o persoană se situează în raport cu obiectele de valoare.“ [1] Semnificația axiologică a obiectului atitudinilor esențiale permite structurarea atitudinilor potrivit principalelor tipuri de valori [2]:

---

[1] Jean Stoetzel, *Psychologie sociale*, Paris, Flammarion, 1963, p. 215.

[2] Clasificările atitudinilor sînt foarte numeroase, criteriile de structurare fiind deosebit de diverse. De exemplu, o complexă tipologie a atitudinilor le structurează prin: a) relațiile colective care standardizează și stereotipizează atitudinile prin intercon-

Scanned with OKEN Scanner

economice, politice, morale, estetice etc. Firește, aceasta este numai o primă determinare — axiologică —, potrivit obiectului propriu de referință, a claselor sau tipurilor principale de atitudini, determinare pe care vom încerca, în funcție de tema studiului nostru, să o amănunțim în cele ce urmează.

În măsura în care anumite tipuri deosebite de valori sînt totuși corelate, au cîmpuri de referință parțial comune sau oferă determinări reciproce, clasele de atitudini pe care le generează vor fi, de asemenea, interlegate. Din acest punct de vedere, atitudinea etică și atitudinea estetică (sau, în cazul corelării cu practica cotidiană, atitudinile morale și atitudinile artistice) vor prezenta numeroase semnificații comune sau / și paralele, vor avea, în majoritatea cazurilor, același sens afectiv, se vor sprijini și întări reciproc : nu o dată un comportament practic unic va fi indus prin atitudini etice și estetice de *același sens*.

* * *

Studiul atitudinii estetice (și, implicit, al atitudinilor artistice) s-a realizat pînă acum, în general, în coordonate filosofice clasice, nefăcîndu-se decît prea puțin apel la dezvoltările datorate științelor sociale în ultimele decenii. De pildă, în *Dicționarul de estetică generală*, Marcel Breazu definește atitudinea estetică drept „una dintre atitudinile umane fundamentale (alături de atitudinile utilitară, etică, filosofică, științifică, politică, religioasă), caracterizată prin deschiderea receptivă față de aspectele colorate și expresive ale realității naturale și sociale, sesizabile prin intermediul datelor senzorialității (îndeosebi vizuale și auditive), corelate însă cu reacțiile afective și

---

diționare (de ordin urban, moral, artistic, rasial, politic etc.) ; b) modul de comportare a persoanei (umanitar, de exploatare, de protejare etc.) ; c) modul evaluării (de aprobare, de descurajare, de indiferență) ; d) obiectivul care reclamă prin el însuși un răspuns (atitudinea față de bani, sex, familie, viață cultural-artistică etc.) ; e) cadrul în timp al atitudinii (tradițional, progresiv, temporar, permanent etc.). Vezi, în acest sens, *Encyclopaedia of the Social Sciences*, în 15 volume, vol. 2, New York, MacMillan, 1957, p. 306.

Scanned with OKEN Scanner

intelective, pe care aspectele respective le trezesc în conștiința umană.“ [1] Este ușor de observat că definiția propusă, suficient de lămuritoare poate pentru esteticianul care vrea să-și determine natura proprie a domeniului său de referință, spune mai puțin însă cercetătorului care se preocupă de aspectele comune ale claselor de atitudini sau celui interesat de raporturile între diferitele sfere ale vieții spirituale. Într-adevăr, dacă, după cum vom vedea mai departe, definiția citată angajează direct comportamentul estetic în latura sa creatoare și contemplativă, o serie de caracteristici definitorii pentru orice fel de atitudine (deci valabile și pentru cea estetică) sînt lăsate de o parte : ne referim la sensul atitudinii, la intensitatea ei, la raportul între atitudinea subiacentă și comportament, la funcțiile ei generale ș.a.m.d. În fapt, definiția citată — ca și altele asemănătoare — înțelege atitudinea drept *tip de raportare specific în fața realității :* în acest sens, atitudinea estetică ar fi egală cu un mod *sui-generis* de apropriere — estetică — a realității naturale și sociale. Fără îndoială, o asemenea accepție este, în esența ei, corectă ; pe aceeași bază, pot fi definite și atitudinile utilitară, politică, etică [2] etc. Numai că, pe de o parte, acest tip de definiție a atitudinii *globale* nu permite distincțiile interioare în cadrul unei clase de atitudini (dacă ne referim, de pildă, numai la istoria picturii, observăm cît de diverse sînt — în timp sau chiar existențial — atît atitudinile creatoare cît și atitudinile „consumatoare“ : evoluția stilurilor și gusturilor trădează un evantai larg de atitudini deosebite), iar pe de altă parte, nu dezvăluie momentul „luării de poziție“, existent în orice tip de atitudine.

Iată, de ce, considerăm necesar să reținem elementele expuse în definiția generală, globală, dar să le alăturăm și alte elemente — *calitative și cantitative* — care permit, în același timp, descrierea mai completă a notelor conceptului în dinamica lui și sublinierea punctelor de

---

[1] *Dicționar de estetică generală*, Ed. politică, 1972, p. 38.

[2] Un mod asemănător de a trata global atitudinea morală, ca „mod de structurare a existenței și modalitate permanentă de a realiza prezența umană în lume“ este dat în lucrarea lui Roger Mehl, *Les attitudes morales*, Presses Universitaires de France, Paris, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

contact cu alte tipuri de atitudine, pe baza caracteristicilor comune. Din acest punct de vedere, o importanţă majoră prezintă, credem, distincţia între atitudinea globală — caracteristică unei clase sau tip de atitudini fundamentale —, care subliniază modul de raportare specific în faţa realităţii, pe de o parte, şi gama diversă a atitudinilor de acelaşi tip care, în fapt, o compun şi-i dau substanţă. Tocmai dinamica acestor ultime atitudini — individuale, de grup sau sociale —, contradicţiile care se instituie între ele la un moment dat, ponderea lor în practica artistică, morală, politică etc. exprimă mai deplin însuşi conţinutul atitudinii globale. În acest sens, atitudinea estetică poate fi, atît din partea creatorului cît şi din partea celui care receptează opera de artă, o atitudine angajată sau o atitudine dominată de estetism, după cum atitudinea etică poate întruni caracterele responsabilităţii sau va da expresie indiferentismului moral ; atitudinea în faţa unei opere de artă, în funcţie de multiple determinări, poate fi pozitivă, de contemplare activă sau, dimpotrivă, negativă, de insatisfacţie estetică, depreciativă, la fel cum atitudinea faţă de un anumit comportament poate fi încurajatoare, pătrunsă de încredere sau respect ori, dimpotrivă, reprobatoare, încărcată de agasare sau mînie etc.

Astfel, în cazul oricărei atitudini şi, după cum am văzut, deosebit de precis pentru atitudinea etică şi cea estetică, *sensul* atitudinii constituie un element fundamental, cu o dublă natură : *calitativă* şi, în acelaşi timp, *cantitativă*. Calitativă, deoarece, aşa cum s-a arătat în exemplele imediat anterioare, atitudinile etice şi cele estetice sînt încărcate cu un *anumit fel* de afectivitate, implică anumite sentimente : aprecierea, respectul, consideraţia, încrederea (sentimente legate predominant de atitudinile etice), plăcerea, bucuria, satisfacţia etc. (sentimente legate predominant de atitudinile estetice) — în cazul raportărilor pozitive faţă de obiectul considerat ; mînia, agasarea, desconsiderarea, teama sau oroarea, neplăcerea, insatisfacţia estetică etc. — în cazul raportărilor negative faţă de obiectul respectiv.

Sensul atitudinii etice sau estetice, prin însăşi natura sa intimă, exprimă însă şi aspecte cantitative ; este drept, nu la nivelul „aritmetic“ al măsurii, ci la aşa-nu-

Scanned with OKEN Scanner

mitul nivel nominal : sens *pozitiv* sau sens *negativ* [1] ; sentimentele pe care le-am expus mai sus nu se pot „aduna" sau „scădea", dar ele reprezintă determinări precise, de direcție, într-un anumit sens, vectoriale ale unui sistem neparametric, dar prin aceasta nu mai puțin măsurabile. Pe de altă parte, în cazul atitudinii etice, sensul ei pozitiv sau negativ exprimă chiar mai mult decît simpla determinare nominală : ea include, implicit, și o determinare la nivelul ordinii. Într-adevăr, psihologii consideră că, potrivit sentimentelor corelate, a încărcăturii afective pe care o cuprinde fiecare atitudine, atitudinile pozitive constituie o modalitate de *„apropiere"* față de obiect, în timp ce atitudinile negative se manifestă ca un fel de „îndepărtare" a subiectului în fața obiectului respectiv [2]. Or, „apropierea" sau „îndepărtarea" în limbaj etic indică, într-un înțeles foarte general, cele două elemente principale ale valorizării morale : aprecierea etică, respectiv blamul sau respingerea morală. Astfel, atitudinea etică permite și include în însăși natura sa actul valorizării morale, al raportării axiologice a individului în funcție de valorile fundamentale ale etosului — binele și răul. În consecință, orice referire la un obiect în termenii de „bine" sau „rău" obiectivează atitudini precis determinate — pozitive sau negative. Prin introducerea criteriului axiologic, atitudinea morală pozitivă și cea negativă nu mai sînt însă determinate la un nivel calitativ, nominal ci, datorită *diferenței de valoare* între ele, sînt exprimabile în cadrul unui nivel superior al măsurii : nivelul ordinal.

---

[1] După cum se știe, teoria modernă a măsurii a impus conceptului de cantitate diferențieri interioare potrivit *nivelului* de măsură, renunțîndu-se la vechea înțelegere a cantitativului doar ca „aritmetic" determinabil : astfel, în mare, avem de-a face cu trei nivele de măsură, fiecare cu tehnicile sale concrete : 1) nivelul nominal sau calitativ, unde ecuația fundamentală este $A=B$ sau $A\neq B$; 2) nivelul ordinal, unde ecuația este $A>B$ sau $A<B$, semnele $>$ și $<$ însemnînd, în cazul nostru, „mai bun", „mai puțin bun", „mai plăcut", „mai puțin plăcut" etc. și 3) nivelul scărilor de interval, unde se aplică aritmetica propriu-zisă. (Vezi și Vasile Popescu, *Morala și cunoașterea științifică*, Ed. Academiei, 1974, p. 32—40).

[2] Th. N. Newcomb, R. H. Turner, Ph. E. Converse, *Manuel de psychologie sociale*, P.U.F., Paris, 1970, p. 67.

Scanned with OKEN Scanner

Să extindem raționamentul de mai sus și pentru atitudinea estetică. Este însă evident că simpla înlocuire a termenilor de „bine" și „rău" cu „frumos" și „urît" (deci, intervertirea categoriilor fundamentale) nu duce la rezultate satisfăcătoare : pluralismul estetic nu permite considerarea cu necesitate a urîtului ca nonvaloare, ci dimpotrivă, îi subliniază expresivitatea și atractivitatea, semnificația sa critică etc. *în opera de artă*. Numai în măsura în care atitudinea se poartă asupra unor aspecte ale vieții cotidiene (chiar și asupra unor pseudolucrări de artă, diverse forme de kitsch) urîtul poate juca același „rol" axiologic negativ ca noțiunea de „rău" în morală.[1] Iată, deci, că sensul ordinal al atitudinii estetice nu ni se relevă decît parțial prin intermediul categoriilor de „frumos" și „urît". Totodată, unele categorii subordonate sensibilității și afectivității estetice preiau în mare măsură această sarcină, permițînd și atitudinilor artistice o valorizare ordinală : avem în vedere plăcerea, satisfacția estetică și altele. În consecință, și în domeniul atitudinilor estetice vom avea de a face cu o „apropiere" sau cu o „îndepărtare" a subiectului creator sau receptor față de obiectul la care se raportează și — chiar dacă aceasta se realizează prin medieri suplimentare —, implicit, cu o apreciere sau desconsiderare estetică.

Elementul cantitativ (ordinal) al atitudinii etice și al celei estetice nu se reduce, însă, la distincția între sensul pozitiv sau negativ al raportării individuale sau colective față de un anumit obiect. Ca orice altă atitudine, atitudinea etică și cea estetică se manifestă cu o anumită *intensitate* în cadrul sensului respectiv : luarea de poziție este întotdeauna „gradată" și „gradabilă" după forța sentimentului implicat. În fapt, tocmai diferența intensităților deosebesc atitudinile individuale între ele și permite *abordarea psihosociologică* atît a eticului cît și a esteticului. În acest sens, investigarea atitudinilor etice cu ajutorul diferitelor metode și tehnici psihosociologice

[1] Fără a intra în detalii, trebuie spus totuși că și în cazul categoriilor de „bine" și „rău" nu se instituie, imediat, ordinea de valoare atunci cînd avem de-a face cu epoci de tranziție sau cînd problema „binelui" și „răului" este văzută din unghiul trecerii de la un tip de moralitate la alta : așa-zisul „rău" poate fi de fapt, arăta încă Hegel, „binele" viitorului !

Scanned with OKEN Scanner

oferă cercetătorului un tablou mai complet și mai coerent al opiniilor și comportamentelor de grup, dă posibilitatea desprinderii variabilelor explicative, folosirii experimentului în educația morală, permite prognoza sau măcar încercarea de prognoză în acest teritoriu complex care este moralitatea. Studiul atitudinilor estetice individuale, mai ales în cazul celor receptive, prin compararea intensităților diferite va fundamenta, de asemenea, o psihosociologie a gusturilor, a capacității de influențare și de afirmare a unei opere sau chiar ramuri artistice, va reuși o mai corectă definire a principalelor tipuri de subiecți consumatori ș.a.m.d. Nici în ceea ce privește atitudinea creatoare studiul comparativ al intensității nu este lipsit de importanță : atît pentru forța luării de poziție obiectivă în opera de artă, cît și pentru puterea de inducere a complexului raționalitate-afectivitate în rîndul publicului „consumator". În acest sens se exprima, după opinia noastră, și Georg Lukács atunci cînd afirma : „atitudinea pe care artiștii o iau față de actualitate este adesea foarte complexă, dar cu cît pătrunde *mai mult* în toate momentele plăzmuirii, cu cît rămîne *mai imanentă* fiecărei obiectualități mimetice, *cu atît luarea de poziție devine mai puternică și acționează ca atare*." [1] Se observă ușor că, fără a folosi vocabularul specific psihologiei sociale, filozoful maghiar subînțelege intensitatea și diferența dintre intensitatea atitudinilor estetice prin termenii „mai mult", „mai puternică", „mai imanentă" — cu toții atașabili nivelului de măsură ordinal.

Considerată ca o unitate a calitativului și cantitativului, atitudinea (etică, estetică sau de orice alt tip) poate fi privită drept un „continuum" graduabil, ce pornește de la un „vîrf" negativ, scade treptat în intensitate pînă la un punct zero și urcă apoi pe scara intensităților pozitive pînă la o limită maximă, de asemenea, determinată. O asemenea concepere a atitudinii, în termenii intensiunii sale, impune însă o discuție privind calitatea (etică sau estetică, în cazul nostru), valoarea a două momente de pe continuum : „vîrful", sau mai bine spus *zona* intensității maxime a atitudinii pozitive, pe de o

---

[1] Georg Lukács, *Estetica*, vol. 1, Ed. Meridiane, 1972, p. 562. (subl. ns.).

Scanned with OKEN Scanner

parte, și punctul zero, de echilibru direcțional, pe de altă parte.

Să exemplificăm, mai întîi, cu atitudinea etică — domeniu mult mai familiar autorului. Ce ar însemna, concret, maximum de atitudine pozitivă? Dacă luăm, de pildă, atitudinea favorabilă conștiinciozității și-i analizăm comportamentul indus în cazul unei intensități maxime, se constată că excesul de conștiinciozitate, prin promovarea inactivității și ridicarea lipsei de inițiativă și de spirit critic la rangul de principii, transformă pozitivitatea valorii în negativitatea ei din punct de vedere moral. În fapt, pentru fiecare epocă și tip de moralitate se instituie o „limită interioară" aproximativă, dincolo de care creșterea intensității pozitive a atitudinii morale determină recăderea comportamentului indus în perimetrul actelor reprobabile.

Se poate constata, însă, și în cazul atitudinilor estetice particulare o situație asemănătore? Altminteri spus, *excesul* de intensitate pozitivă a unei atitudini estetice particulare poate transforma pozitivitatea valorii într-o negativitate a ei? Răspunsul la această întrebare, cel puțin în unele cazuri, este afirmativ. Într-adevăr, dacă luăm, de pildă, atitudinea favorabilă *mimesis*-ului, deci înțelegerii artei ca imitare a realului, excesul de intensitate a atitudinii respective împinge creatorul spre o transcripție mecanică, plată, spre o fotografiere naturalistă a realității. Aristotel, iar în epoca noastră E. Auerbach, Lukács și alții, în analizele consacrate mimesis-ului, au evidențiat implicit, după opinia noastră, acea limită interioară a atitudinii pozitive față de înțelegerea artei ca imitație, dincolo de care autentica reflectare artistică se transformă în copie nesemnificativă și uneori chiar grotescă a realității. De asemenea, L. Goldmann în studiul *Critică și dogmatism în creația literară*[1] ne oferă alte asemenea exemple de transformare a valorii atitudinii, datorată excesului intensității pozitive atît pentru viața socială, în general (este deosebit de instructivă în acest sens analiza spiritului critic), cît și pentru critica literară.

Probleme asemănătoare, dacă nu și mai complexe se pun și în legătură cu așa-numitul „punct zero" de pe

---

[1] L. Goldmann, *Sociologia literaturii*, Ed. politică, 1972, p. 276 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

continuumul atitudinal. În primul rînd, punctul zero de pe continuumul atitudinal este plurisemnificativ : el poate însemna fie inexistența atitudinii respective, fie echilibrul precar și contradictoriu, realizat temporar, între motivații opuse ca sens ; inexistența atitudinii însăși poate însemna lipsa raportării subiectului față de obiect sau, situație diferită, „fuga" subiectului de o asemenea raportare ș.a.m.d. Iată, deci, diverse calități exprimate cantitativ printr-o aceeași poziție pe continuumul atitudinal. Pentru etician, două situații dintre cele expuse mai sus devin fundamentale : a) cazul în care atitudinea etică particulară, aflată la punctul zero, exprimă de fapt echilibrul contradictoriu al unor plusuri opuse și b) inexistența atitudinii, ca în depărtare *conștientă* de luarea unei poziții determinate. În primul caz, lipsa unei atitudini precise semnifică un puternic conflict valoric la nivelul personalității morale (în perimetrul raționalității, sau al afectivității, sau al amîndorura), amînarea sau imposibilitatea angajării datorită motivațiilor interioare opuse și care se anihilează reciproc : suspendarea acțiunii nu este rezultatul unei serenități subiective, ci al unei sfîșieri interioare ! Nu întîmplător mari opere de artă, îndeosebi cele tragice, literare, dar și plastice și muzicale, s-au axat pe zugrăvirea conflictului atitudinal etic. Figurat vorbind, o asemenea lipsă de atitudine etică *a devenit obiectul față de care s-a instituit atitudinea creatoare estetică.*

Echilibrul contradictoriu propriu punctului zero al atitudinii estetice dă naștere unei complexități superioare. Mai întîi, trebuie însă diferențiate, prin poziția specifică în care se află în acest caz, atitudinea estetică receptivă — proprie publicului consumator — de atitudinea estetică creatoare — proprie artistului. Cum s-ar defini echilibrul contradictoriu atitudinal receptiv ? Și aici, firește, vom avea de-a face cu motivații opuse în fața unei opere de artă sau a unui fenomen natural. Esențial este, însă, faptul că sfîșierea valorică etică este înlocuită de un sentiment la fel de complex, dar *mult mai puțin ascuțit*, care nu pune nici pe departe în cauză integritatea persoanei, cum, uneori se întîmplă în condițiile conflictului etic : nesiguranța aprecierii, perplexitatea, „buimăceala" — iată modalitățile pe care le îmbracă atitudinea receptivă contradictorie. În consecință, conflictul atitudinal re-

Scanned with OKEN Scanner

ceptiv, la nivelul indivizilor, are rezonanțe mult mai puțin spectaculare decît conflictul etic, poate fi mai ușor rezolvat (uneori, printr-o simplă creștere a rolului educației estetice). Dar chiar și această situație puțin problematică la nivelul indivizilor capătă semnificații noi atunci cînd se trece la nivelul grupurilor sau al societății în întregime, deci cînd atitudinea receptivă socială este profund contradictorie : criza gustului public, într-o perioadă de profunde transformări stilistice, de modificări funcționale și interpretative etc., este rezultanta unui conflict atitudinal receptiv sau al unei anomii atitudinale generalizate și, în cazul persistenței în timp, poate avea consecințe negative majore asupra evoluției artei însăși. Este drept, confictul receptiv într-o asemenea situație se instituie nu în interioritatea unei atitudini singulare, ci derivă din starea contradictorie a atitudinilor individuale la nivelul grupurilor.

În cazul atitudinii creatoare, datele problemei se schimbă : nehotărîrea atitudinală, oscilația între motivații estetice opuse etc., prezente în comportamentul creator, în creația artistică îi micșorează acesteia cu evidență valoarea. Este cazul lucrărilor în care stilul se schimbă de la capitol la capitol, în care modalitățile de expresie divergente deconcentrează, în care lipsa de omogenitate a operei, contradicția semnificațiilor sînt privite, uneori, chiar dacă în realitate nu e cazul, drept profesionalitate scăzută.

În cel de-al doilea tip general de situații, punctul zero pe continuumul atitudinal exprimă, în domeniul eticului, teama și fuga de angajare, de responsabilitate, de luare a unei poziții precise. Dacă echilibrul contradictoriu poate să trezească compasiune, neasumarea conștientă de responsabilitate merită mai întotdeauna oprobiu. Tipul celui care „nu se amestecă", al celui care „stă deoparte" (eventual pînă se lămurește ce direcție îi este mai profitabilă) a fost reprobat în toate eticile angajate ; cu atît mai mult în morala socialistă. Într-un anume sens, întîrzierea angajării în mod conștient, cu scopuri utilitare precise pune în cauză însuși caracterul etic al viitoarei angajări, în măsura în care în orice acțiune autentic morală elementul dezinteresării (în sens etic) este fundamental.

Scanned with OKEN Scanner

Lipsa de angajare a atitudinii estetice, îndeosebi atunci cînd este vorba de atitudinea creatoare, este, de asemenea, deosebit de dăunătoare atît din punctul de vedere al gustului cît și din cel al valorii operei de artă ca atare. După cum arăta G. Lukács, „prelucrarea operată de ea (de reflectarea estetică — V.P.) nu se limitează însă la selectarea indispensabilă a esențialului din fenomene (lucru pe care trebuie să-l facă și reflectarea științifică a naturii), ci în actul reflectării însăși este conținut totodată în mod inseparabil momentul *luării de poziție pozitive sau negative*.“ [1] Fără îndoială, momentul luării de poziție nu înseamnă introducerea subiectivismului în opera de artă, deoarece aceasta se constituie, prin însăși natura sa, din împletirea subiectivului cu obiectivul, adevărul estetic implicînd întotdeauna momentul angajării estetice. Nu credem, totuși, așa cum o face G. Lukács, în singularitatea operei artistice în raport cu alte tipuri de reflectare a realității în privința împletirii subiectivului cu obiectivului. Ultimele decenii au arătat că pînă și în fizică problema raportului între subiectiv și obiectiv se pune mult mai complex și nuanțat. Cu atît mai mult în etică unde luarea de poziție este inclusă în comportament, morala socialistă instituind angajarea responsabilă drept o latură inseparabilă a oricărei acțiuni autentic pozitive. Lipsa luării de poziție constituie unul dintre izvoarele estetismului și ale formelor mai vechi sau mai noi ale „artei pentru artă“. Pe de altă parte, în momentul angajării, avem de-a face, poate, cu cea mai directă legătură între atitudinea etică și atitudinea estetică, prima devenind o componentă *sui-generis* a celei de-a doua. Luarea de poziție deschisă, conștientă, consecventă a creatorului operei de artă în favoarea celui mai înaintat ideal — etic, estetic și social-general —, exprimată în atitudinea partizană responsabilă, este singura în stare să genereze marile opere și să însufleţească masele. Din acest punct de vedere sînt semnificative cuvintele adresate de către tovarășul Nicolae Ceaușescu, la Congresul educației politice și al culturii socialiste, creatorilor de artă : „Oamenii muncii au nevoie de o

[1] G. Lukács, *Op. cit.*, p. 281 și, mai departe : „numai în domeniul estetic, obiectul fundamental... implică simultaneitatea inseparabilă a reproducerii și luării de poziție, a obiectivității și luării de atitudine...“ (*ibidem*).

Scanned with OKEN Scanner

artă cu adevărat revoluționară, care să redea în mod veridic și obiectiv realitatea, care să fie pătrunsă de un puternic suflu mobilizator, militînd cu pasiune pentru perfecționarea societății și a omului. Dorim o artă care să redea cele mai nobile sentimente ale constructorilor noii orînduiri sociale, dar care, totodată, să biciuiască mentalitățile înapoiate, să dezvăluie lipsurile și greșelile, dînd maselor o perspectivă însuflețitoare de muncă și luptă, pentru progres și civilizație.“ [1] Evident, o asemenea artă nu se poate realiza în condițiile atitudinilor conștient neangajate, indiferente valorilor etice și politice și, mai mult chiar, disprețuitoare față de ele, în numele unei autonomii absolute, al gratuității puriste.

Momentul angajării care, după cum am văzut, introduce în conținutul atitudinii estetice elemente exterioare — etice, politice etc. — pe care aceasta trebuie să le prelucreze și să le dea o nouă ființă în opera de artă nu trebuie, totuși, să însemne, pe de o parte, nici substituirea mijloacelor proprii de expresie prin concepte ideologice, politice etice, etc., iar pe de altă parte, nu trebuie să însemne nici transformarea judecății estetice în partizanat de „clică“. Intr-adevăr, așa cum s-a mai arătat adesea, angajarea artei exclude didacticismul și conceptualizarea, precum și atitudinile facil propagandistice. Ne raliem în acest sens opiniei lui L. Goldmann, care observa că „intenția conceptuală distruge caracterul viu și real al ființelor și lucrurilor, face din ele abstracții, și ceea ce ar putea fi un foarte bun articol de ziar [...] sau chiar un bun eseu filosofic devine *în mod necesar* pictură proastă sau literatură proastă.“ [2] În fapt, în asemenea situații, atitudinea estetică este pur și simplu înlocuită de atitudinea etică sau politică și nu integrată valoric în formele proprii de expresie.

Această situație particulară asupra căreia ne-am oprit mai sus repune în fața cercetătorului acel raport fundamental între raționalitate și afectivitate, propriu atitu-

---

[1] Nicolae Ceaușescu, *Expunere cu privire la activitatea politico-ideologică și cultural-educativă de formare a omului nou, constructor conștient și devotat al societății socialiste multilateral dezvoltate și al comunismului în România, prezentată la Congresul educației politice și al culturii socialiste — 2 iunie 1976 —*, Ed. politică, 1976, pp. 58—59.

[2] L. Goldmann, *Op. cit.*, p. 123 (subl. ns.).

Scanned with OKEN Scanner

dinii, raport pe care l-am amintit în introducere. După opinia noastră, chiar dacă se pune în termeni specifici, esența problemei este aceeași, indiferent de tipul atitudinii — politice, etice, estetice, religioase etc. De fiecare dată atitudinea *oscilează*; și este normal să fie așa, în condițiile în care atitudinea însăși se definește drept o raportare subiectivă, personală, o reacție omenească față de lumea exterioară și față de interioritatea proprie; este normal, prin urmare, ca tentația subiectivității să „corupă", mai mult sau mai puțin atitudinea. Ceea ce nu mai este normal se referă la situația în care elementul rațional — necesar prezent și necesar coercitiv al afectivității — nu-și mai exercită rolul de termen-pereche. Prin aceasta nu se subiectivizează atitudinea — ea fiind tot timpul subiectivă —, ci i se modifică în mod artificial corectitudinea sensului, își pierde semnificația axiologică reală și, în ultimă instanță, părăsește teritoriul atitudinilor social-valorizabile, transformîndu-se într-o părere particulară sau prejudecată partizană. Atît atitudinea etică, cît și cea estetică sînt pîndite în permanență de Scylla subiectivității (Caribda obiectivismului fiind, după cum arată practica, un pericol mult mai puțin important).

Subiectivizarea atitudinii etice (în sensul strict expus mai sus) își are izvorul, în general, în interesele strict personale, imediate, de obicei utilitare, care pot provoca fie însăși deturnarea sensului atitudinii, fie un comportament opus reacției interioare veritabile: în ultimul caz, vorbim de ipocrizie. Atitudinea estetică, integrînd raționalitatea și sentimentul („nu există prezență simțită decît printr-o prezență înțeleasă. Acesta ar fi motivul în virtutea căruia atitudinea estetică nu este tocmai simplă... ea ne dă imaginea unei oscilații perpetue între ceea ce am putea numi atitudinea critică și atitudinea sentimentală" [1]) pendulează și ea, în comportamentul indus, între transpunere fotografică și subiectivitate nesemnificativă. Dacă în planul eticului subiectivizarea atitudinii duce la disfuncționalitatea comportamentului, la conduită „eronată", în planul esteticului același fenomen generează marginalitatea și chiar caducitatea operei de artă. Astfel, valoarea comportamentului indus constituie criteriul fun-

[1] Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice, Percepția estetică*, vol. 2, Ed. Meridiane, 1976, p. 98.

Scanned with OKEN Scanner

damental de apreciere a atitudinii subiacente și totdeauna mai greu detectabile, mai cu seamă în ceea ce privește raportul intim între raționalitate și afectivitate. Este ceea ce în termeni psihosociologici se exprimă prin relația între atitudinea latentă și comportamentul manifest.

În acest moment — al relației între atitudine și comportament — apar, credem, deosebiri esențiale între atitudinea etică și cea estetică. Să rezumăm mai întîi proplema în planul eticului. Deși, în genere, atitudinea este strîns legată de comportamentul indus, ea definindu-se uneori în termeni de probabilitate (probabilitatea decurgerii unui comportament specific dintr-o situație specifică), iar unii autori ajungînd chiar să pună la îndoială valoarea conceptului de atitudine dacă sensul și intensitatea acesteia nu s-ar regăsi în acțiunea practică, în morală adesea atitudinea poate fi diferită, uneori chiar opusă comportamentului manifest. Morala noilor noastre relații sociale — morala socialistă — ridică unitatea între intenție și faptă, între mobilul subiectiv și conduita manifestă la rang de principiu fundamental, respingînd atît intenționalismul „pur", cît și pragmatismul la fel de exclusivist. Totuși, în practica moralității cotidiene sînt relativ numeroase cazurile în care comportamentul se îndepărtează de atitudinile care ar fi trebuit să le determine. O explicație parțială a acestor depărtări constă în sublinierea rolului circumstanțelor concret-obiective, care specifică atitudinea (aceasta este cu deosebire valabil în cazul atitudinilor cu intensitate mică și medie). Dar, după cum arătam cu altă ocazie [1], pe plan moral, însăși inconsecvența comportamentului este indicativă pentru aprecierea corectă și multilaterală a personalității etice : așa-numita „fidelitate față de sine" (concept al unei etici abstracte) este concretizată, la nivelul practicii moralității, în relația efectivă atitudine-comportament. În mare, atunci cînd ne aflăm în fața unor diferențe semnificative între atitudine și conduită, avem de-a face cu două situații-tip : a) inconsecvență și b) ipocrizie. În cazul primei situații, depărtarea atitudinii de comportament se realizează spontan sub influența diverselor circumstanțe existențiale,

[1] Vezi, Vasile Popescu, *Morala socialistă a muncii. Atitudine — principiu — valoare*, Ed. științifică și enciclopedică, 1975, p. 31—39.

Scanned with OKEN Scanner

trezind adesea regretul persoanei în cauză. În cel de-al doilea tip, esențial este elementul de mascare voită, conștientă a atitudinii reale; este o situație larg răspîndită în vechile sisteme de moralitate care, datorită relațiilor sociale fundamentale ale timpului, nu puteau asigura realizarea practică a valorilor afirmate: „vinovăția" permanentă era introdusă prin însăși natura sistemului etic, întemeind individualismul și utilitarismul faptei. Prin permanența acestei distanțări între atitudine și comportament, atitudinea însăși, mai devreme sau mai tîrziu, își schimba calitativ structura. Fără îndoială, etica noastră socială promovează integritatea morală personală, limitînd și respingînd continuu atît inconsecvențele (față de care se impune totuși o abordare particularizată) cît și, mai ales, ipocrizia ca practică cotidiană.

Raportul între atitudinea estetică și comportamentul practic (de receptare sau de creare a valorilor artistice) se aseamănă numai *în formă* cu același raport în planul eticului. Într-adevăr, aparent, vom găsi, de asemenea, numeroase abateri între comportamentul manifest și atitudinea subiacentă, atît la nivelul publicului consumator, cît și la nivelul creatorului. Vom găsi, de pildă, situații în care atitudinea intimă nefavorabilă față de o operă de artă nu se mai regăsește în planul comportamentului, unde se exteriorizează sau se *mimează* satisfacția și delectarea estetică fără rezerve. Interesează mai puțin motivele unei asemenea deturnări (ele pot deriva din conformism, din încercarea de a „nu supăra", din preluarea necritică a aprecierilor celor din jur etc. — toate, mai mult sau mai puțin expresii ale „bonton"-ului). La fel, un creator poate să producă lucrări complet străine și aspirațiilor și convingerilor și aptitudinilor sale, iar uneori străine chiar și propriilor sale opere anterioare (creația literară sau plastică a ultimilor ani ne oferă relativ numeroase exemple de acest fel). Și în aceste cazuri, motivele sînt asemănătoare, dacă nu identice cu cele expuse mai înainte: conformism, tentația modei, critică profesională derutantă etc., uneori adăugîndu-se și motive utilitare — materiale sau de „situație".

Și totuși, după opinia noastră, apropierea de relația contradictorie ce se instituie în planul eticului între atitudine și comportament este doar formală. În realitate, contradicția între atitudinea artistică și comportamentul

Scanned with OKEN Scanner

creator sau receptiv *nu este nici valorizabilă, nici rezolvabilă în planul esteticului*: indiferent de atitudinea subiacentă, opera de artă își are propria sa ființă și nu poate fi judecată decît pe baza criteriilor estetice specifice, concepția autorului interesînd mai puțin sau deloc dacă ea nu-și găsește reflectarea în lucrarea respectivă (sînt cunoscute — de data aceasta într-o exemplificare „inversă" — cazurile în care un autor sau altul au fost adepții unor concepții de viață conservatoare și unor gusturi estetice depășite, iar operele lor le-au contrazis cu totul preferințele). *Exclusă din planul esteticului, contradicția devine valorizabilă însă în cel al eticului*: ne vom regăsi, așadar, în aceleași două situații-tip al inconsecvenței și ipocriziei. Ca atare, indiferent de raportul atitudine-obiectivare, opera de artă se definește prin calitățile sale proprii — este valoroasă sau caducă; în schimb, același raport este esențial semnificativ din unghiul *calității morale a personalității creatorului*. Altminteri spus, aprecierea raportului atitudine-comportament artistic *comportă o judecată etică* și nu una estetică, invertirea termenilor fiind profund dăunătoare creației artistice și aprecierii critice obiective a operei. Firește, aprecierea morală trebuie să distingă foarte clar inconsecvența de ipocrizie, mai cu seamă cînd, așa cum s-a arătat, spontaneitatea creatoare își dovedește fertilitatea și valoarea. Cu totul altfel stau lucrurile atunci cînd avem de-a face cu o mascare voită, în scopuri utilitare sau „de dragul modei" a realei atitudini interioare. În asemenea cazuri, credem că nu avem de-a face numai cu o duplicitate morală a persoanei: nesinceritatea actului de creație credem că va contribui indirect, de cele mai multe ori, și la insignifianța operei. Această ultimă observație nu exclude însă lipsa unei legături *directe*, unei *derivații stricte în planul esteticului* a valorii operei de artă în funcție de raportul atitudine-comportament.

În concluzie, analiza comparativă a atitudinii etice și a celei estetice sub diversele aspecte ale sensului, intensității și raportului cu comportamentul manifest relevă cercetătorului numeroase puncte de convergență în mecanismul concret de instituire a celor două tipuri de atitudine; nu este vorba, evident, de o identificare a lor, convergența apărînd la nivelul *structurilor de acțiune* și

Scanned with OKEN Scanner

al *elementelor general-comune oricărui tip de atitudine* și nicidecum în conținutul propriu-zis, în perimetrul valorilor pe care le promovează ș.a.m.d. Pe de altă parte, analiza a dezvăluit și anumite diferențe chiar în acest domeniu al structurilor de acțiune : imposibilitatea determinării axiologico-estetice precise a relației contradictorii între atitudinea creatoare și obiectivarea ei deosebită în opera de artă constituie un exemplu al acestor diferențe. Ceea ce ni se pare esențial se referă la faptul că, în realizarea acestor structuri de acțiune și de instituire — sens, intensitate, raport cu comportamentul —, se produc uneori „treceri" subtile din planul eticului în cel al esteticului (problema angajării și a punctului zero pe continuumul atitudinal), precum și din planul esteticului în cel al eticului (aprecierea etică a contradicției între atitudinea creatoare și receptivă pe de o parte și opera de artă sau receptarea ei efectivă, pe de altă parte). Asemenea treceri și interferențe etic-estetic pot fi relevate însă și la o analiză comparată a *funcționalității* celor două tipuri de atitudine.

Conform unei clasificări acceptate, principalele funcții ale atitudinii sînt : a) adaptare ; b) apărare a eu-lui ; c) exprimare a valorilor și d) cunoaștere[1]. Să încercăm analiza lor comparată pentru atitudinea etică, respectiv atitudinea estetică. În planul moralității, funcția de adaptare a atitudinii sprijină individul în integrarea sa socială sau în grupul din care face parte. Cu alte cuvinte, prin intermediul comportamentului indus, funcția adaptivă (mai bine spus, *integrativă* — integrarea fiind o adaptare *activă, personală* nu o acomodare pur și simplu) a atitudinii etice ajută individul să realizeze cerințele sistemului normativ-valoric sociale sau de grup ; aceasta însă numai în cazul atitudinilor morale *pozitive* (pozitiv, potrivit sistemului normativ-valoric dat), în timp ce atitudinile negative sînt considerate disfuncționale. Firește, cum am arătat mai sus, în condițiile evoluției moralității, raportul integrare-neintegrare nu este valabil decît în cadrul unuia și aceluiași sistem etic : un comportament neintegrativ, disfuncțional pentru un sistem normativ-valoric se relevă a fi integrativ în funcție de alt sistem.

---

[1] Daniel Katz, *The functional approach to the study of attitudes*, „Public Opinion Quarterly", 1960, 24, p. 163 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

De aici, necesitatea abordării concrete, în termeni de clasă și epocă, a funcției adaptive a atitudinii morale.

Atitudinea estetică realizează aceeași funcție într-un mod asemănător : ne aflăm, deci, iarăși într-un punct de convergență a structurilor de acțiune. Într-adevăr, atitudinile pozitive (atît cele creatoare, cît și cele receptive) permit individului să se înscrie cu răspunsuri favorabile la cerințele unui sistem estetic dat. Invers, atitudinile negative (de fapt, atitudini favorabile altui sistem valoric) apar ca disfuncționale etc. Dar realizînd integrarea socială a individului, atitudinile etice și estetice acționează într-o direcție *comună* : sistemul etic și cel estetic de valori și norme sînt componentele sistemului normativ-valoric social general. Pe de altă parte, caracterul sintetic al valorii artistice, precum și locul important deținut de criteriile extraestetice de valorizare contribuie la creșterea întrepătrunderii eticului și esteticului în procesul realizării funcției adaptive a celor două tipuri de atitudini. Integrarea morală va presupune, deci, în acest sens, o valorizare pozitivă și a atitudinilor estetice conforme cu sistemul valorico-normativ general, după cum valorizarea estetică va afirma, prin mijloacele sale proprii, principalele valori morale ale unui sistem dat.

În același timp, funcția adaptivă a atitudinii estetice realizează și consonanța subiectivității creatorului sau publicului receptor cu linia generală, realistă a artei autentice, cu permanența viziunii veridice asupra realității. Integrarea realizată astfel depășește cadrul gusturilor și stilurilor schimbătoare în epoci diferite, înscriindu-se în permanența dezvoltării cultural-artistice umane. Dar chiar și în acest sens, după opinia noastră, se pot stabili numeroase puncte de contact între atitudinea etică și cea estetică. Fără a intra în detaliile problemei, care ar merita o analiză mult mai complexă și mai completă, subliniem doar corespondența de finalitate între permanența artei realiste și valorile morale general-umane. Nu întîmplător, momentul angajant al atitudinii favorabile realismului din toate timpurile a impus o înaltă valorizare estetică tocmai acestor valori.

Cea de-a doua funcție a atitudinii, în planul eticului, permite individului să-și valorizeze pozitiv propria persoană. Dar această funcție, în condițiile unei morale critice și transformatoare, nu trebuie echivalată cu afir-

Scanned with OKEN Scanner

marea atitudinilor de automulțumire, compensatoare, ci are un sens mult mai complex.[1] Problema se complică și mai mult atunci cînd se trece în planul esteticului, adoptarea fără rezerve a terminologiei psihologice deschizînd cîmp larg interpretărilor psihanalitice (în cazul atitudinilor creatoare) sau conformismului (în cazul celor receptive). Din acest punct de vedere, considerăm că, alături de aspectul „apărării eu-lui" — aspect real, totuși, în anumite limite —, trebuie adăugat cel de *afirmare a propriei personalități creatoare*, a disponibilităților de comprehensiune și apropriere estetică a realității, de îmbogățire a ființei umane și a simțurilor sale, în sensul pe care-l dădea Marx în *Manuscrisele economico-filosofice din 1844*. Mai mult decît atît, putem considera chiar că afirmarea propriei personalități, a propriilor disponibilități și aptitudini constituie de fapt latura *constructivă* a unei autentice apărări a eu-lui, care nu trebuie să fie redusă niciodată la o atitudine compensatorie și evazionistă în fața unei realități, chipurile, permanent refulante. După părerea noastră, o asemenea înțelegere a acestei funcții atitudinale — fie ea în planul eticului, fie în planul esteticului — corespunde esenței noilor relații sociale, care *permit* și, în același timp, *cer* „activismul" individului, oferă condițiile și obligă la o dezvoltare multilaterală a personalității. Oricît ar fi legată de interioritate o asemenea funcție, ea se realizează concret — indiferent de domeniul investigat al vieții spirituale — în cadrul social general. În fapt, tocmai interacțiunea permanentă cu exteriorul opresiv a impus funcția de apărare a eu-lui. Este evident, deci, că modificarea structurală a acestei interacțiuni va induce transformări, de asemenea structurale, în conținutul funcției însăși.

Îndeplinind funcția de exprimare a valorilor, atitudinea etică construiește, prin repetare și prin comuniune cu alte atitudini de același sens, cu aceeași finalitate, aprecieri sociale largi față de fenomenele și procesele exterioare. Mai mult decît atît, prin funcția de valorizare, atitudinea etică își poartă aprecierea pozitivă, în termenii săi specifici, asupra cvasitotalității aspectelor materiale și spirituale ale societății. În acest sens, atitudinea morală

---

[1] Vezi dezvoltarea mai largă a problemei, în Vasile Popescu, *Morala socialistă a muncii*, p. 20—22.

favorabilă valorizează pozitiv nu numai faptele și acțiunile predominant morale (comportamentul drept, cinstit etc.), ci și faptele din sfera economicului, politicului, esteticului ș.a., cărora le acordă o suplimentară apreciere favorabilă din unghiul propriilor sale valori și principii. Nu întîmplător, astfel, *Codul eticii și echității socialiste* include și principii și norme, care, prin obiectul lor, depășesc sfera propriu-zisă a moralității.

Fără a insista asupra modului în care atitudinea estetică realizează funcția de exprimare valorică (pe de o parte, această problemă a fost analizată în funcție de alte coordonate în paginile anterioare, iar pe de altă parte, mecanismul său de acțiune conține numeroase similitudini cu cel al atitudinii etice), vom sublinia numai un singur aspect : datorită caracterului sintetic al valorii artistice, atitudinea obiectivată într-o operă de artă autentică exprimă și promovează cele mai însemnate valori ale unui sistem social dat. În consecință, rămînînd în cadrul temei noastre, la fel cum atitudinea etică conferă o apreciere morală superioară creației artistice autentice, atitudinea estetică va exprima și va promova, în obiectivarea ei, atitudinile etice pozitive. Sincronismul și comunitatea de finalitate și, într-un anumit sens, chiar de conținut ale atitudinilor etice și estetice în exercitarea funcției de manifestare a valorilor se instituie, ca atare, drept element definitoriu.

În sfîrșit, funcția de cunoaștere a celor două tipuri de atitudine exprimă aceleași puncte de contact în ceea ce privește finalitatea, diferența ținînd, evident, de specificul cunoașterii și raționalității etice, respectiv estetice. În cunoașterea estetică, rolul preponderent revine sensibilității și sentimentului, acesta neimpietînd, după cum s-a arătat, asupra obiectivității sale, în timp ce cunoașterea etică îngemănează modalități filosofice și științifice (acestea din urmă, ca rezultat al unei anumite dezvoltări a eticii în ultimul secol) ; cunoașterea estetică operează cu simboluri, în timp ce cunoașterea etică rezervă tipologiilor un rol epistemologic fundamental ; cunoașterea estetică se poartă adesea asupra unui real care în parte transcende ori scapă abordării strict raționale, pe cînd cunoașterea etică tinde din ce în ce mai mult să înlocuiască metafora cu o exprimare științifică în termenii unei probabilistici neparametrice. Dar cele două tipuri

Scanned with OKEN Scanner

de cunoaștere sînt, pe de o parte, *complementare*: nu întîmplător simbolul este pus adesea în slujba caracterizării tipologice, iar tipologia capătă, în opera de artă autentică, valoare de simbol. Pe de altă parte, atît estetica — considerată ca teorie — cît și, mai important, credem, arta însăși încep să se deschidă teoriilor și metodologiilor științifice. Este greu de prognosticat, în acest moment, în ce măsură experimentele realizate diversifică în mod real modalitățile cunoașterii sau, dimpotrivă, o împinge pe drumuri care nu-i sînt proprii. Oricum, chiar dacă nu avem a face cu o apropiere între cele două modalități de cunoaștere, complementaritatea lor nu poate și îndeosebi nu trebuie pusă la îndoială în temeiul fundamentării comune materialist-dialectice, a moralei și artei.

Scanned with OKEN Scanner

CONSTANTIN COȘMAN

INTERFERENȚA VALORILOR

Multitudinea disponibilităţilor de natură estetică, formativă, hedonistică şi hortativă asociate creaţiilor literare şi artistice pornesc — în mod implicit sau explicit — de la postulatul polivalenţei axiologice a semnificaţiei inerente respectivelor creaţii. Acest postulat este el însuşi, la rîndu-i, cazul particular al unei realităţi — şi idei — mai cuprinzătoare, anume, convergenţa şi interferenţa valorilor de genuri diferite în cadrul acţiunii sociale a oamenilor şi al rezultatelor acestei acţiuni.

Cînd vorbim de polivalenţa axiologică a operelor literare şi de artă, avem în vedere că semnificaţia pe care ele o propun sau o degajă este decompozabilă — sau poate fi în principiu — în mai multe semnificaţii subsidiare ce pot fi puse în relaţie cu mai multe genuri de valori. Cînd se discută despre artă şi literatură, accentul este pus de obicei pe corelaţia, mai bine zis contopirea valorilor estetice şi a celor morale. Accentuarea asupra convergenţei dintre aceste tipuri de valori îşi are, desigur, raţiunile sale. În primul rînd, este subliniată astfel funcţia multiplă, socială şi umană, a operelor artistic-literare. Totodată însă, acea accentuare se constituie şi ca o replică implicită sau declarată, totdeauna justificată faţă de anumite doctrine „puriste“ în legătură cu esenţa şi destinaţia artei.

Relevarea constructivă sau cu scopuri strict polemice a convergenţei valorilor artistice şi morale nu trebuie să creeze însă, prin antiteză şi inerţie, un anumit tip de exagerare. Căci, dacă e adevărat că, îndeobşte, creaţiile ar-

Scanned with OKEN Scanner

tistice sînt și purătoare ale unor indiscutabile semnificații morale, de aici nu trebuie trasă concluzia că operele de artă ar conține în mesajul lor, conjugate și contopite, *doar* aceste două categorii de valori — estetice și morale. Dimpotrivă, se poate afirma și argumenta că, în principiu, orice operă literară sau de artă poate conține sau induce quasitotalitatea categoriilor valorice. Oare nu afirma, și nu demonstra în mod magistral Georg Brandes, marele „danez solitar", faptul că, „dacă literatura unui popor este completă, ea reprezintă întreaga istorie a concepțiilor și sentimentelor sale" (1978, p. 6) ? Și, în aceeași ordine de idei, nu scria Tudor Vianu : „Dar în afară de această existență quasieternă a operei, rezultată din însușirea ei estetică, ea se leagă cu întreaga viață istorică și este supusă mobilității și fluctuațiilor ei prin cuprinsul de valori extraestetice pe care le însumează și le supune unității sale" (1968, pp. 150—151) ?

Dacă am admite, totuși, că în cazul artei implicația ar fi mai ales între aceasta și morală, și de obicei în sens univoc — artisticul implică moralul — nu trebuie să tragem nicidecum de aici concluzia că, *în general,* interferența dintre artă și morală ar fi cel mai important tip de interferență dintre categoriile de valori ce pot fi stabilite. Aceasta întrucît pot exista creații literare și artistice care să implice, de pildă, în mod preponderent valori politice, sau chiar tehnico-științifice (literatura și filmele *science fiction).* Faptul că nu orice operă de artă implică, în mod necesar, *cu prepondere*nță valori morale, nu anulează însă adevărul unei alte afirmații : valorile morale au cea mai puternică forță de infiltrare, ele „contaminează", de fapt, toate celelalte categorii de valori. Întrucît o trăsătură caracteristică a esenței umane este acțiunea conștientă, care presupune alegerea și decizia, interacțiunea cu semenii și cu societatea, și întrucît scopul, mijloacele și consecințele oricărei acțiuni au o semnificație morală cel puțin implicită, se înțelege de ce categoria valorilor morale este atît de importantă în sistemul valorilor. „...Nu se poate concepe ca moralitatea să nu pătrundă în interiorul tuturor celorlalte valori — scria Louis Lavelle —, să nu le dea însuși acest caracter prin care ele sînt valori, tocmai pentru că nu există valoare care să nu implice un demers al voinței în care moralitatea este angajată" (1955, p. 388). Astfel întrucît, arăta

Scanned with OKEN Scanner

filosoful francez, valoarea morală ar putea să fie considerată drept esența comună a tuturor valorilor, fără de care acestea nu ar putea fi concepute și tocmai de aceea, sugera el, valoarea morală ar putea fi denumită drept „valoarea valorilor". Un alt filosof francez, amic și coleg de partinitate spirituală cu cel mai sus citat, René Le Senne, deși își propunea să dovedească — împotriva cui ? — că „morala nu are monopolul valorii", nu ezita să precizeze în același loc că, dacă se ia în considerare faptul că „morala este îndreptată către obiect, că ea caută să supună existența determinării de către o regulă sau de către un scop... se înțelege ca multe spirite să reducă valoarea la valoarea morală" (1947, p. 379). Despre reducerea celorlalte valori la valoarea morală nu poate fi vorba, și nu știm să-și fi propus cineva ; lucrul ar fi și imposibil și fără sens întrucît așa cum au arătat diverși gînditori — aspect pe care îl vom relua — valorile nu au semnificație și nu pot fi specifice, deci funcționale, decît întrucît sînt diverse și distincte. Faptul însă că cei mai mari axiologi contemporani au așezat în epicentrul sistemelor de valori tocmai valoarea morală este cît se poate de semnificativ. Este suficient să mai amintim aici că două dintre lucrările fundamentale de axiologie ale acestui secol sînt axate în jurul problematicii morale. Avem în vedere *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik* (1916), a lui Max Scheler, și mai ales lucrarea *Ethik* (1925) a lui Nicolai Hartmann.

Din faptul că, așa cum am arătat, valorile morale sînt implicate, într-un fel sau altul, în celelalte categorii de valori, nu s-ar putea deduce cîtuși de puțin că, aceasta fiind situația de fapt, apelul la densitate morală în operele de artă ar fi superfluu. Căci dacă se recunoaște în general că valorile morale le impregnează pe celelalte, de aici nu rezultă cu necesitate *calitatea* valorilor impregnatoare și nici însemnătatea socială a valorilor impregnate. Știut este că valorile de orice categorie cunosc doi „poli" calitativi — pozitiv și negativ. Și curajul și lașitatea sînt, din perspectivă axiologică, valori morale, prima cu semnul pozitiv, a doua cu semnul negativ, deși în viața curentă și în vorbirea cotidiană numai prima este numită și considerată valoare, pe cînd cea de a doua este socotită o non-valoare sau o anti-valoare.

Scanned with OKEN Scanner

O altă precizare se cuvine a fi făcută, cînd ne referim la raporturile dintre valorile artistice și morale, și dintr-un alt punct de vedere. Nu de puține ori se creează confuzii care pornesc de la folosirea improprie a terminologiei. Astfel, formulări eliptice de tipul „etic și estetic" ori nu spun mai nimic, ori sugerează doar, fără nici o rigoare autoimpusă, ceea ce ar dori să aibă în vedere. Confuzia se datorește faptului că termenul „etic" desemnează o disciplină științifică — știința despre fenomenul moral — și nu categoria valorilor morale, iar noțiunea „estetic" are, precum se știe, o sferă care nu se suprapune cu aceea a noțiunii „artă". Chiar și aceasta din urmă s-ar cuveni definită mai riguros uneori, nu din simplă pedanterie ci pur și simplu pentru că aglomerarea „indulgenței" și „rabaturilor" la acurateţea folosirii noțiunilor poate conduce cu timpul la imprevizibile consecințe teoretice. Precum se știe, esteticul desemnează ceea ce se referă la frumos în general — în natură, artă, vestimentație etc. —, la esența, condițiile și legitățile sale. Müller-Freienfels simțea el însuși nevoia să facă, în patria esteticii, precizările de rigoare : „Domeniul artei nu este nici într-un fel identic cu acela al «esteticului», chiar dacă arta este prețuită ca cea mai nobilă reprezentație a vieții estetice. Totuși arta nu are nicidecum un caracter estetic pur, ci atît considerînd originea cît și influența ei, trebuie luați în considerație o mulțime de factori extraestetici" (1922, p. 183).

Nu întîmplător am ales citatul. Pentru că, dacă ne referim la raportul dintre *artă* și *morală* este clar că valorile morale se numără printre acești „factori extraestetici" ai operei de artă ; dacă însă considerăm raportul dintre *estetic* și *morală*, atunci este la fel de clar că valorile morale *pot* fi implicate în valorile estetice, prin intermediul *operelor de artă*, dar nu în mod necesar, deoarece operele de artă nu epuizează domeniul esteticului acesta incluzînd, printre altele, frumosul natural și alte lucruri ce pot intra în sfera frumosului, dar care nu pot conține valori morale ; este limpede că, în realitate, relația nu poate fi stabilită între *valorile estetice* și cele *morale*, ci între *operele de artă* și *valorile morale*. Distincția se impune cu acuitate, deși creează numeroase dificultăți, întrucît în mai toate lucrările de axiologie relația se stabilește de obicei între categoriile cu același grad de

Scanned with OKEN Scanner

generalitate — „estetic“ și „moral“ ; categoria „artă“ fiind doar o *specie* a categoriei *gen* „estetic“. Dar repetăm, relaționarea nu are sens între „estetic“ și „moral“, întrucît esteticul cuprinde prin definiție elemente care nu au, care *nu pot avea* nici o încărcătură morală. Vom pune în relație deci, în continuare, noțiunile *artă* (și literatură) și *morală*, deși, am arătat, prima are în mod consacrat o sferă mai restrînsă, nefiind o categorie de valoare, precum cea de-a doua. Cu atît mai mult cu cît, așa cum vom încerca a demonstra mai departe, considerăm că noțiunea *valoare* nu se identifică cu noțiunea *operă* (de artă) ; opera, produsul etc. sînt *rezultate* ale activității umane orientate de anumite valori, inconfundabile cu valorile însele. Nici o pictură, sculptură sau simfonie, nici un roman sau o dramă nu sînt „valoarea estetică“, deși în crearea lor autorii au fost călăuziți — preponderent — de către această categorie valorică.

Dacă implicarea valorilor morale — și a altor categorii (genuri) de valori — în cele artistice pare a fi destul de evidentă și în general recunoscută, se naște întrebarea : de ce mai e necesară demonstrarea unui fapt evident pentru orice om de bună credință ? În primul rînd, în anumite genuri de artă — muzică, pictură, sculptură etc —, și mai ales în evoluția lor contemporană implicațiile de ordin moral (ca și de alt ordin valoric) sînt mai dificil de constatat ; ceea ce nu înseamnă cîtuși de puțin că ele ar lipsi. De aceea credem că eforturile trebuie îndreptate nu spre a demonstra existența implicațiilor de natură morală în cutare operă, aparținînd cutărui gen artistic, cutărui stil, curent sau cutărei epoci. Ceea ce trebuie demonstrat este *necesitatea* de fapt și de drept a încărcăturii morale a oricărei opere literare și artistice. Pentru aceasta trebuie demonstrată, la rîndu-i, necesitatea interacțiunii, interferenței și convergenței valorilor.

Această demonstrație nu este ușor de realizat. Multe piedici îi stau în cale, dintre care cîteva le considerăm a fi mai serioase, toate purtînd o „vină“ de natură istorică. Prima se referă la inexistența încă a unei clasificări riguroase a valorilor ; or, în absența unei astfel de clasificări este dificil de stabilit relații și interferențe, care presupun distincții clare între elementele puse în relație. Chiar și încercările de clasificare existente, operînd cu un număr extrem de mic de categorii (genuri) de valori,

Scanned with OKEN Scanner

dacă le comparăm cu incomensurabila complexitate a vieții sociale, a activității și conștiinței umane, se dovedesc destul de puțin operaționale. Astfel, Louis Lavelle, autorul celui mai cuprinzător tratat despre valori, distinge doar trei valori fundamentale : adevărul, frumosul și binele, adică nu mai multe decît domeniile filosofiei consacrate prin Kant și care, la rîndul lui, nu depășise — și nici nu-și propusese, după cum declară în prefața la „Întemeierea metafizicii moravurilor" — numărul diviziunilor filosofiei clasice grecești : teoreticul (adevărul), eticul (binele) și esteticul (frumosul).

Lavelle este conștient de sărăcia categoriilor valorice pe care le propune și încearcă o depășire a situației, care ni se pare, cel puțin sub aspect funcțional, destul de artificială. El arată că această clasificare a valorilor a făcut-o în funcție de „cîte funcții ale spiritului există", adică funcția de cunoaștere, de contemplare și cea volitivă. Mirat el însuși parcă de o astfel de sărăcie a „spiritului", este nevoit să consemneze : „Totuși ideea însăși a pluralității funcțiilor spiritului apare ca un fel de paradox dacă caracterul esențial al spiritului este unitatea sa. Nu ne putem mulțumi spunînd că această unitate se divide după raporturile diferite cu multiplicitatea căreia i se aplică. Căci apariția acestei multiplicități este aceea care e acum în chestiune" (1955, p. 25). Este adevărat că, ulterior, el precizează că clasificarea valorilor „*este o mediere între unitatea valorii și diversitatea infinită a valorilor particulare*" și ajunge la un număr de șase mari categorii ce-și corespund una cîte una, formînd trei cupluri după cum se află „în lume" (valori economice și afective), „în fața lumii" (valori intelectuale și valori estetice) și, în fine, „mai presus de lume" (valori morale și religioase). Raymond Polin, dezarmat în fața „nelimitatei pluralități a valorilor", consideră că „împingînd... pînă la absurd pluralismul monadologic al valorilor, nu numai că conceptul unui sistem axiologic devine absurd, dar acordul între două valori pare improbabil și incomprehensibil, dacă nu printr-un apel gratuit și la întîmplare" (1944, p. 101). Totuși și el distinge trei clase de valori — etice, estetice și sacre și patru categorii de norme — morale, politice, economico-tehnice și juridice. Trecem peste faptul că distincția între valori și norme este făcută după criterii destul de labile. Petre Andrei distinge, în *Filosofia valorii*,

Scanned with OKEN Scanner

două mari clase de valori : *hiperpersonale* (cuprinzînd valorile logice și matematice), și *sociale* (valori economice, juridice, politice, etice, istorice, estetice și religioase). Deși clasificarea sociologului român este mult mai cuprinzătoare, lipsa unor criterii foarte precise se resimte și în acest caz. De ce, de exemplu, valorile logice ar trebui să fie hiperpersonale, pe cînd cele etice ar fi „sociale", căci și ceea ce este social este, într-un fel, „hiperpersonal". Desigur, nu e vorba de a face o vină celor care s-au ocupat cu problema clasificării valorilor ; lucrul nu e ușor, mai ales dacă ținem seama de faptul că axiologia ca domeniu distinct de investigație abia este în curs de constituire. Ceea ce am dorit să evidențiem e doar dificultatea unei tratări riguroase și fructuoase științific a interferenței și convergenței valorilor, în absența unui sistem satisfăcător de clasificare a acestora.

O altă piedică în același sens o constituie multitudinea definițiilor ce s-au dat conceptului de valoare ca atare și care fac extrem de dificilă o privire de sinteză asupra universului valorilor. Dealtfel, lipsa unei definiții unanim acceptate a valorii constituie și una din cauza deficiențelor de clasificare la care ne-am referit. Știut este că dezvoltarea axiologiei ca disciplină relativ distinctă a început din perspectiva și în cadrul unor curente filosofice de diferite orientări ceea ce a afectat, uneori în mod considerabil, nivelul științific al definițiilor propuse noțiunii „valoare". Nu dorim să ne referim aici la multitudinea categoriilor de definiții date valorii. Există deja în literatura noastră filosofică destule lucrări care prezintă detaliat diferitele curente din domeniul axiologiei ; lucrarea lui Petre Andrei, *Filosofia valorii* și cea a lui Ludwig Grünberg, *Axiologia și condiția umană* (Ed. politică, 1972) oferă o informație bogată în această privință.

Ne vom opri aici doar la acele definiții care acordă valorii, valorilor de fapt, un statut, o natură transcendentă sau apriorică. Facem aceasta din motive pe care le vom releva ulterior. Prima definiție la care ne vom referi este aceea dată de filosoful neokantian Wilhelm Windelband. După el, în primul rînd „orice valoare înseamnă ceva, care poate satisface o trebuință sau poate provoca un sentiment de plăcere". De aici ar urma că aderarea la valoare (Werthaftigkeit) nu are loc datorită unei calități a obiectului, ci numai unei relații cu o conștiință care

Scanned with OKEN Scanner

evaluează. Dar valorile indivizilor, precum și acelea specifice diferitelor popoare arată o mare diversitate. Și atunci filosoful german se întreabă : „Vorbim despre trepte mai înalte sau mai joase ale moralității sau gustului la diferite popoare și în diferite timpuri : de unde luăm noi etalonul de valoare (Wertmaßtab) pentru această ultimă evaluare ? Și unde este conștiința pentru care acestea din urmă criterii sînt valori ?“ (1914, pp. 253—254). Răspunsul lui Windelband este în spiritul aprioriSmului kantian : există o „conștiință normativă“ (Normalbewusstsein), o „conștiință în general“ („Bewusstsein überhaupt“) la care valorile particulare, schimbătoare și diverse, participă și de la care își primesc, deci, chiar valoarea. La fel rezolvă problema și discipolul lui Windelband, Heinrich Rickert. Și pentru el, „despre valori nu se poate spune că sînt sau nu sînt, ci numai că valorează sau nu valorează“. Religia, biserica, dreptul, statul, moravurile, știința, literatura, arta, economia și mijloacele tehnice ce le deservesc sînt bunuri sau obiecte ale culturii în sensul că „valoarea ce le este atașată fie că este recunoscută ca valabilă de către toți membrii unei comunități, fie că recunoașterea ei le este pretinsă“ (1910, p. 20—21). În fine, înainte de a trage concluziile care credem că se impun, să ne referim și la definiția valorii dată de către un fenomenolog : „Valorile sînt nu numai independente de lucrurile de valoare (bunuri), ci sînt de asemenea condițiile reale ale acestora. Ele sînt acelea prin care lucrurile — și într-un sens mai larg obiectele reale și situațiile de orice fel — au caracterul de «bunuri», adică prin care ele sînt valoroase. Se poate traduce această propoziție în limbaj kantian : valorile — atîta timp cît se raportează în general la relații reale (Sachverhältnisse) — sînt «condițiile posibilității» bunurilor“ (1935, p. 109). Ceea ce mai este evident, afirmă Hartmann, este că „valorile au caracterul esențelor autentice, caracter de desăvîrșire și de principii, și că cunoașterea pe care o avem despre ele nu poate fi alta decît cunoaștere aprioricâ“ (idem, p. 112).

Am ales aceste trei exemple, din mai multe posibile de aceeași natură, pentru că aparțin unor gînditori de seamă și pentru că ele concordă într-un punct comun : conceperea valorii ca o entitate *transcendentă* indivizilor, lucrurilor, situațiilor, valorilor concrete. Atribuirea aces-

Scanned with OKEN Scanner

tui caracter transcendent valorii generice ni se pare mult prea simptomatică pentru a nu-i acorda importanța cuvenită. Căci, într-adevăr, se poate afirma că valorile (nu Valoarea !) sînt transcendente, dar nu în sensul în care rezultă din concepțiile gînditorilor citați. Ele nu sînt transcendente în sensul că ar emana dintr-o sursă extramundană (divinitatea, în cazul lui Windelband), sau că ar participa la o „conștiință în general". Valorile sînt transcendente față de lucrurile, atitudinile, persoanele, creațiile culturale particulare, dar nu sînt transcendente unei societăți, culturi și epoci istorice definite. Valoarea „hărnicie", de exemplu, este transcendentă „harnicului Ion" pentru că ea nu-și epuizează nici conținutul, nici sfera o dată ce i-a fost atribuită unei persoane. Ea este legitimată și recunoscută la nivelul *societății*, nu la cel al indivizilor, care pot fi caracterizați prin valoarea respectivă, dar nu sînt valoarea însăși ; Ion nu este „hărnicia".

Mult mai întemeiată științific este soluția pe care au dat-o unii sociologi problemei în legătură cu natura valorii. Pentru Émile Durkheim, primul care merită a fi menționat în această privință, valorile sînt idealuri, produse ale conștiinței colective. Ele au autoritate tocmai pentru că exprimă voința societății. Tocmai de aceea indivizii trebuie să țină cont de ele în toate împrejurările, să le urmărească în toate acțiunile lor.

Ca idealuri colective, valorile devin operaționale sub forma normelor, regulilor, modelelor. Ele au astfel o funcție socială normativă. Sociologul canadian Guy Rocher definește valoarea drept „o manieră de a fi sau de a acționa pe care o persoană sau o colectivitate o recunosc ca ideală și care face dezirabile sau apreciate ființele sau conduitele cărora le este atribuită" (1968, p. 72). Principală ni se pare aici legarea noțiunii de valoare de aceea de acțiune. Tot în legătură cu acțiunea indivizilor — înțeleasă, e drept, în mod destul de abstract — definește valoarea și Talcott Parsons : „Un element al unui sistem simbolic împărtășit (de către o colectivitate, n.n.) care servește drept criteriu sau model pentru selectarea între alternative de orientare care sînt deschise în mod intrinsec într-o situație poate fi numit o valoare" (1964, p. 12). Mai elastică și mai cuprinzătoare, și prin urmare mai deschisă spre realitățile vieții, ni se pare încercarea

Scanned with OKEN Scanner

de definire a valorii pe care o face Raymond Polin. El pleacă de la importanța tot mai mare pe care problemele acțiunii și ale fundamentului ei legitim le au în epoca noastră. Tocmai de aceea, consideră filosoful francez, acțiunea umană este considerată tot mai mult în termeni de valoare la nivelul teoretizării. Valorile, precizează el, se pot defini ca entități *sui generis*, ca idealuri înzestrate cu o existență proprie. Ele pot fi considerate, de asemenea, ca niște calități axiologice atribuite sau recunoscute unor obiecte reale. „Atît într-un caz, cît și în altul, valorile se confundă, pentru conștiința care le gîndește, cu semnificația lor (...) Universul valorilor și al acțiunilor se prezintă imediat ca un univers de semnificații" (op. cit., p. 1). Ideea valorilor ca semnificații a fost subliniată și în literatura axiologică românească de dată mai recentă. Astfel, Ion Pascadi consideră că majoritatea axiologilor de orientare filosofică marxistă ar fi de acord că, în ce privește obiectul axiologiei, am avea de-a face cu o „teorie a semnificației umane a obiectelor, atitudinilor, acțiunilor materiale sau spirituale" *(Din tradițiile gîndirii axiologice românești*, Ed. științifică, 1970, p. 18). Iar Ludwig Grünberg, reluînd parcă îndeaproape teza lui Polin, scrie : „Dacă lumea umană poate fi definită prin excelență ca o lume de semnificații, valorile umane nu pot să nu fie considerate de absolut orice cercetător pertinent drept semnificații" *(Axiologia și condiția umană*, Ed. politică, 1972, p. 38). În ce ne privește, considerăm că nu semnificația *ca atare* este esența valorii, ci că ceva poate primi semnificație axiologică numai întrucît constituie o reflectare sau o întruchipare concretă — act, acțiune, atitudine, operă etc. — a unuia sau mai multor dintre acele „idealuri înzestrate cu existență proprie" — cum le denumește cu o formulă nimerită Raymond Polin — și care constituie de fapt universul propriu-zis al valorilor.

Dar valorile nu pot fi „coborîte" din sfera idealului în aceea a realului, nu pot fi nici măcar sesizate și recunoscute în afara practicii social-istorice a oamenilor ; așa cum nici nu sînt, ca idealuri înzestrate cu forță normativă, altceva decît cristalizări, esențializări la nivelul conștiinței sociale, colective a imperativelor și rezultatelor practicii sociale. Fără raportarea la una din noțiunile fundamentale ale materialismului istoric, aceea de *praxis*, orice definire a valorii rămîne incompletă. Pentru că nu-

Scanned with OKEN Scanner

mai în felul acesta capătă consistență și plauzibilitate teoretică cuvenită și noțiunea de acțiune de care valorile sînt legate în mod indiscutabil. Căci ce este practica socială a oamenilor dacă nu totalitatea acțiunilor prin care ei transformă și-și adaptează continuu mediul de viață la necesitățile lor, transformîndu-se în același timp ei înșiși. În cadrul activității colective, al practicii, oamenii intră în relații din ce în ce mai numeroase, ca urmare a adîncirii necontenite a diviziunii muncii prin dezvoltarea forțelor de producție și sporirea populației. Dar relațiile sociale se înmulțesc și se complică, se „autonomizează", cum arată Marx și Engels în *Ideologia germană*, și odată cu ele se autonomizează și se instituționalizează și anumite valori sociale. Decurge de aici însă că, dacă există *forme* autonomizate și instituționalizate ale valorilor s-au autonomizat valorile însele ? Evident că nu. Pentru că valorile nu pot fi concepute în afara conștiinței sociale și a conștiințelor individuale care le trec din domeniul virtualității în acela al actualității. Pentru că valorile sociale și spirituale sînt forme fixate în mod ideal — idealuri deci — ca urmare a procesului de cunoaștere și experiență colectivă. Dealtfel, este deosebit de semnificativă remarca lui Marx după care „realitatea umană este tot atît de variată pe cît de variate sînt *determinările esenței umane* și *activitățile umane*". Totodată însă, „omul își apropriază esența sa omnilaterală într-un mod omnilateral, deci ca om total", arăta Marx, cu o profunzime demnă de admirat, în *Manuscrisele economico-filozofice din 1844*.

Conștiința umană nu poate fi „atomizată", ea are totdeauna caracter de totalitate, așa cum este totală însăși realitatea la care se raportează. Subiectul uman conștient nu este divizat, în planul activității psihice, al conștiinței, în sectoare ce ar corespunde diferitelor categorii de valori. Anumite valori sînt accentuate, altele sînt trecute în penumbră în funcție de contextul la care individul se raportează. Cînd cineva privește un tablou, cînd intră deci într-o relație specific estetică, nu încetează prin aceasta de a fi o ființă morală, politică și așa mai departe. Același lucru se întîmplă cu cel care pictează, scrie sau compune. Nimeni nu se poate sustrage totalității indivizibile a conștiinței ; cînd pictează, artistul pictează cu *toată* ființa sa ; tabloul va fi valoros din punct de vedere estetic, moral etc. în aceeași măsură în care sînt intense

Scanned with OKEN Scanner

trăirile estetice, morale etc. ale artistului și cît de puternic este talentul său. Întrebîndu-se de ce are nevoie omul de artă, Hegel își răspunde : „Nevoia generală și absolută, din care izvorăște arta (...) își are sursa în faptul că omul este conștiință gînditoare, adică în faptul că el face din sine însuși *pentru sine* ceea ce este el, ceea ce este el în general". El se face pe sine atît prin activitatea teoretică, cît și prin activitatea practică „întrucît posedă instinctul să se producă pe sine însuși în ceea ce îi este dat nemijlocit, în ceea ce pentru el există în mod exterior... Acest scop el îl realizează transformînd lucrurile exterioare, pe care pune pecetea interiorului său, regăsind în ele acum propriile sale determinări". Omul face acest lucru — adaugă Hegel — „pentru a înlătura, ca subiect liber, și înfățișarea stranie și aspră a lumii exterioare, și pentru a nu gusta în figura lucrurilor decît o realitate exterioară care este a lui proprie" (1966, pp. 36—37).

Ideea totalității conștiinței umane este pregnant pusă în evidență, în raport cu fenomenul artei, și de către Lukács. Ceea ce la Hegel pare a fi mai mult o idee subsidiară dar persistentă și seducătoare, devine în cazul lui Lukács un principiu teoretic. Integralitatea spirituală a omului apare la el formulată *explicit* ca nevoie fundamentală care stă la originea artei. Pentru a-și ilustra teza, esteticianul maghiar pleacă de la un text al lui Klopstock — din lucrarea acestuia, *Gedanken über die Natur der Poesie* (Idei asupra naturii poeziei) — în care consideră a fi exprimată „cu mare limpezime și fermitate" nevoia care stă la baza artei. Deși în textul comentat poetul german se referă doar la poezie, Lukács consideră că sensul afirmației implică „întregul domeniu al esteticului". Iată textul lui Klopstock : „Esența poeziei constă în faptul că ea, cu ajutorul limbajului, arată un *anumit număr* de obiecte, pe care le cunoaștem sau a căror existență o *bănuim,* privindu-le din *perspectiva* care angajează puterile *cele mai alese* ale sufletului nostru, într-o măsură atît de înaltă încît una acționează asupra celeilalte și pune, astfel, în mișcare *tot* sufletul". (apud. 1972, p. 532). Pentru un contemporan al lui Kant, o asemenea viziune asupra naturii și funcției poeziei pare surprinzător de modernă și mult mai în acord cu experiența decît teza despre artă ca „finalitate fără scop", pe care gînditorul de la Königsberg o promova autoritar în *Kritik der*

Scanned with OKEN Scanner

Urteilskraft. Comentînd textul de mai sus, Lukács arată că din punctul de vedere al înţelegerii nevoii care stă la baza artei, hotărîtoare este ideea punerii în mişcare a întregului suflet al omului. Aşadar, ideea de totalitate este privită aici din perspectiva receptorului dar ea implică, întrucît este un fenomen general-uman, şi pe aceea a creatorului. Căci, comentează chiar Lukács, şi în viaţa cotidiană, într-un anumit sens, „întotdeauna întregul om este activ" deoarece „oricît de mult s-ar specializa în continuare dezvoltarea activităţii lui, nu poate fi vorba, în înţeles strict, de o parcelare efectuată pe deplin a capacităţilor lui, de o totală eliminare a anumitor însuşiri, prin întrebuinţarea exclusivă a altora" (op. cit. p. 532). Nevoia aceasta de integralitate umană se manifestă atît în viaţa cotidiană cît şi în obiectivările ce rezultă din ea şi se întruchipează în filosofie, poezie, mit, etică, religie etc. Ideea este prin urmare aceea a capacităţii şi *năzuinţei* omului de a se exprima *plenar* în *toate* produsele şi circumstanţele activităţii sale conştiente.

Tema pluralităţii instanţelor semantice ale operei de artă — expresie a dimensiunilor multiple ale conştiinţei umane şi a experienţei social-istorice a omului — revine cu multă pregnanţă şi în principala lucrare a lui Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (prima ediţie 1960, ediţia a doua, 1965). Filosoful german, unul dintre cei mai importanţi hermeneuticieni contemporani, pleacă de la o severă critică a „abstractizării conştiinţei estetice". Ţinta concretă a demersului său critic o constituie, în acest caz, conceptul de „semnificaţie proprie a percepţiei" *(Eigenbedeutsamkeit der Wahrnehmung)* din *Estetica* lui Richard Hamann ; concept legat de considerarea experienţei estetice ca *Erlebnis*, ca eveniment ce se consumă momentan. Gadamer arată pe bună dreptate că a accentua „semnificaţia proprie a percepţiei" înseamnă a suspenda „criteriul conceptului sau al semnificaţiei, care este esenţială pentru cunoaştere" (1972, p. 119). Căci, obiectează Gadamer, ceea ce are semnificaţie proprie, adică opusă semnificaţiei externe, vrea să însemne eliminarea oricărui raport cu „ceea ce ar putea să determine din exterior semnificaţia sa". Conceptul în cauză nu poate furniza însă o bază solidă pentru estetică întrucît, opinează drastic filosoful german, „vederea pură, ascultarea pură sînt abstracţii dogmatice care reduc în mod artificial fenomenele",

Scanned with OKEN Scanner

și „percepția surprinde totdeauna o semnificație". Prin urmare, „e un formalism absurd... acela care pretinde a afla unitatea produsului estetic în forma sa, în contrapunere cu conținutul" (idem, pp. 121—122). Nu putem intra aici în detaliile argumentării — profunde și subtile — pe care Gadamer o aduce în sprijinul afirmațiilor sale ; argumentele lui ar merita însă o tratare aparte justificată prin finețea și originalitatea cu care intervin convingător într-o dispută clasică. Pentru ceea ce ne interesează aici să mai reținem cîteva idei, care din perspectiva filosofiei noastre ni se par foarte familiare, dar care sînt cu atît mai relevante cu cît sînt luminate în plus de o accentuare hermeneutică. Împotriva abstractizării indamisibile a experienței estetice, Gadamer subliniază faptul că „panteonul artei nu este regatul unei prezențialități atemporale care se oferă purei conștiințe estetice", ci rezultatul activității spiritului uman în determinările sale istorice. Experiența estetică este un mod de autocunoaștere și ca atare se realizează, se poate realiza totdeauna numai în raport cu altceva decît ceea ce cuprinde autocunoașterea : „În măsura în care întîlnim în lume opera de artă și în operă o lume, ea nu rămîne pentru noi un univers străin înlăuntrul căruia sîntem atașați în mod magic și pentru moment. Dimpotrivă, în ea învățăm să ne înțelegem pe noi înșine, ceea ce înseamnă că depășim discontinuitatea și caracterul punctiform al evenimentului *(Erlebnis)* în continuitatea existenței noastre. Este vorba prin urmare de a afla, în fața frumosului și a artei, o poziție care să nu pretindă la imediatețe, ci care să corespundă realității istorice a omului. A revendica imediateța, geniul clipei, semnificația *Erlebnis*-ului în fața exigenței continuității și unității autoconștiinței proprii existenței umane nu are sens. Experiența artei nu poate fi redusă și închisă în cercul efemer al «conștiinței estetice»" (idem, p. 127). Pentru a ajunge la aceste constatări — un adevărat program estetic —, arta nu trebuie întrebată „cum se gîndește ea însăși" ci „ceea ce este ea în adevăr și ce este adevărul său, chiar dacă ea nu știe ceea ce este și nu știe să spună ceea ce știe..." (idem, p. 130).

Dacă fenomenul estetic în general, cel artistic în particular, nu pot fi înțelese din ele însele și nici din cele ce afirmă despre ele, dacă ele devin comprehensibile numai din perspectiva unei totalități care este atît aceea a con-

Scanned with OKEN Scanner

științei, cît și a universului (sistemului) valorilor, cum s-a putut naște iluzia — și teza — autonomiei esteticului ; în general, ideea autonomiei absolute a valorilor ? Cauzele care au putut genera astfel de puncte de vedere sînt atît de ordin social-istoric cît și gnoseologic. O îndelungată tradiție filosofică, ce vine de la Aristotel pînă în zilele noastre, a vehiculat principiul divizării spiritului uman în „funcții", „facultăți" etc. cărora le-ar corespunde tipuri de activitate distincte. Să amintim aici că filosofia modernă a început sub semnul unei celebre clasificări pe care Francis Bacon o făcea științelor, în prima lucrare *(De dignitate et augmentis scientiarum,* 1623) din trilogia ce avea drept scop să reînnoiască din temelii sistemul cunoașterii științifice *(Instauratio magna).* Filosoful englez pleca de la o împărțire a spiritului uman în trei facultăți fundamentale : memoria, imaginația și rațiunea, cărora le-ar corespunde, respectiv, trei „științe" fundamentale — istoria, poezia și filosofia. Să mai amintim că la perpetuarea principiului diviziunii spiritului în facultăți distincte a contribuit, apoi, printre alții, cu imensa-i autoritate, și Immanuel Kant. În Introducerea la *Critica puterii de judecată* (introducere care, în editarea scrierilor sale a fost inclusă cu titlu separat : *Ueber Philosophie überhaupt,* Despre filosofie în general), Kant distingea și el trei facultăți superioare ale spiritului : facultatea cunoașterii (Erkentnisvermögen) exprimată prin intelect și aplicabilă la domeniul naturii ; sentimentul plăcerii și neplăcerii, exprimat prin judecată (Urteilskraft) și aplicabil artei ; facultatea de a dori (Begehrungsvermögen) exprimată prin rațiune și aplicabilă în domeniul libertății (morala).

O substanțială contribuție — ale cărei ecouri persistă încă și în zilele noastre — la conceperea „atomară" a spiritului, a psihicului uman a adus-o psihologia. În evoluția sa istorică, această disciplină a început, ca și altele, din necesități metodologice sau experimentale prin considerarea conștiinței ca o sinteză a unor fenomene psihice elementare — senzații, percepții, reprezentări, emoții etc. — care ar putea fi cercetate *în mod separat* și reunite apoi pentru a obține imaginea globală a conștiinței. Este ceea ce s-a numit calea sintetică și explicativă în psihologie. În cadrul ei tendința cea mai pregnantă o constituie asociaționismul, care consideră actul asociației

Scanned with OKEN Scanner

drept principiu fundamental al activităţii psihice şi caută să deducă toate fenomenele psihice superioare din simple asocieri ale unor fenomene psihice elementare. Împotriva exceselor metodei sintetice a protestat, din perspectiva unui psiholog avizat, încă la sfîrşitul secolului trecut. William James. În al său compendiu de psihologie *(Briefer Course*, 1892), accentuînd asupra continuităţii proceselor conştiinţei, aducea o critică severă metodei sintetice pe care o caracteriza astfel : „Începînd cu conţinuturi simple ale senzaţiei, care pot fi considerate ca tot atîţia atomi, se trece la construirea unor stări sufleteşti superioare, din «asocierea», «integrarea» sau «amestecarea» lor (a „atomilor", n.n.), exact aşa cum sînt ridicate casele prin îmbinarea cărămizilor" (1909, p. 148). Împotriva psihologiei sintetice, atomizante, s-a ridicat, în aceeaşi vreme, dintr-o altă perspectivă, Wilhelm Dilthey. Precizăm de la început că interpretarea pe care Dilthey o dă fenomenelor istorice şi operelor artei şi culturii este evident psihologizantă ; încercarea lui însă de a interpreta respectivele fenomene şi opere ca expresii ale dezvoltării istorice a spiritului uman rămîne, neîndoielnic, meritorie. Această încercare este şi mai relevantă pentru problema care ne interesează aici, aceea a interferenţei valorilor şi, în subsidiar, a iluziei autonomizării lor absolute. Aproximativ exact în aceeaşi perioadă cu James (să fie o simplă coincidenţă ?), Dilthey critică, într-un studiu binecunoscut asupra psihologiei descriptive şi analitice (*Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie*, 1894), psihologia explicativă care pretinde să facă inteligibile „toate manifestările vieţii mentale", să explice „constituirea lumii psihice cu ajutorul elementelor sale, a energiilor şi legilor sale, exact aşa cum fizica şi chimia o explică pe aceea a lumii materiale" (1947, I, p. 145). Însă, precizează Dilthey în continuare, un astfel de empirism „care renunţă să fundamenteze ceea ce se petrece în spirit pe înţelegerea ansamblului pe care-l formează viaţa noastră mentală este în mod necesar steril" (op. cit., p. 153). Căci marile sisteme ale culturii precum economia, dreptul, religia, arta şi ştiinţa, ca şi organizarea exterioară a societăţii în legăturile de familie, de comunitate etc. „fiind rezultate din ansamblul viu al sufletului uman nu se pot explica decît prin el (...) Ele formează un ansamblu coerent pentru că viaţa mentală este un ansamblu coerent. Înţelegerea

Scanned with OKEN Scanner

acestui ansamblu interior condiționează deci peste tot comprehensiunea lor" (idem, pp. 153—154). Dilthey exagerează, așa cum am menționat deja, locul și ponderea elementului psihic în crearea și înțelegerea operelor culturii. Rămîne însă valabilă ideea că aceste opere nu sînt inteligibile decît și prin conceperea lor ca expresii ale spiritului uman înțeles în *unitatea* și *totalitatea* funcțiilor și facultăților sale. Semnificația unei opere de artă ar fi cu totul incomprehensibilă dacă am concepe-o dintru început ca produsul unei conștiințe compusă prin unificarea unor elemente „primordiale" precum senzațiile, percepțiile, reprezentările etc., și nu ca o *viziune* asupra lumii și vieții, născută și adoptată cu participarea integrală a spiritului uman.

Chiar multe doctrine axiologice, bazate de asemenea pe divizarea vieții psihice în facultăți distincte, au alimentat, în mod implicit sau explicit, ideea separării tranșante a valorilor. În acest sens poate fi citată filiația și tradiția care pleacă de la Franz Brentano și se accentuează apoi prin Alexius Meinong și Christian F. von Ehrenfels. În literatura axiologică românească, Tudor Vianu a resimțit această influență, concepînd și el, în spiritul filiației teoretice amintite, patru categorii fundamentale ale vieții psihice : „Există patru feluri de acte : reprezentarea, gîndirea, simțirea și dorința", cărora, în mod analog cu Brentano și Meinong, face să le corespundă „patru feluri de obiecte : imaginile, abstracțiunile, afectele și valorile" (1942, p. 17). Valorile sînt, în concepția lui Vianu, obiecte ale dorinței, diversificîndu-se în atîtea categorii după cîte tipuri ale dorinței există.

Tot în cadrul preocupărilor axiologice s-a născut însă și reacția legitimă împotriva absolutizării caracterului relativ autonom al valorilor. Această reacție s-a concretizat în plan teoretic prin conceperea universului valorilor ca un *sistem* și prin accentul pus pe *eteronomia* — în opoziție și complementaritate cu *autonomia* — valorilor. Un reputat axiolog contemporan, Robert S. Hartman, referindu-se la „haosul" ce domnește în domeniul filosofiei valorilor, îl punea pe seama faptului că fiecare filosof privește valoarea din propriul său punct de vedere și lumea valorilor apare astfel „fragmentată prin multe prisme" și „dificultatea în axiologie este că nu avem încă un sistem în cadrul căruia judecățile de valoare

Scanned with OKEN Scanner

să-şi afle locul lor, aşa cum judecăţile matematice fac în matematici. Unde nu există sistem există confuzie..." (1953, p. 2). Aceeaşi idee o aflăm şi la Louis Lavelle care, chiar dacă dintr-o perspectivă filosofică spiritualistă, formulează o definiţie a valorii — una din numeroasele existente în tratatul său impunător despre valori — al cărei adevăr intrinsec e greu de contestat: „...Valoarea rezidă de fapt *în această dispoziţie interioară prin care ne angajăm de fiecare dată în întregime, dispreţuind în acelaşi timp solicitările care ne divid şi obstacolele care ne sînt puse*" (1951, p. 7). Dacă ţinem seama că, după Lavelle, termenul valoare se aplică oriunde avem de-a face cu o „ruptură a indiferenţei sau a egalităţii dintre lucruri", prin urmare peste tot unde omul *este implicat* în stabilirea, admiterea, respingerea sau reordonarea unor ierarhii, realizăm că în raport cu lumea valorilor conştiinţa nu poate fi angajată decît în mod total. Nici o valoare nu poate fi sesizată, evaluată, admisă sau respinsă fără raportare la alte valori. Noţiunea însăşi de valoare implică multiplicarea ierarhizată în al cărei context ceva este considerat superior sau inferior, preferabil sau detestabil.

Reluînd o idee exprimată anterior, trebuie să precizăm aici că iluzia autonomiei totale a valorilor s-ar mai fi putut inspira şi din identificarea valorilor cu purtătorii lor — acte, acţiuni, opere, instituţii etc. — care, prin caracterul lor discontinuu, prin modul de existenţă relativ independentă şi separată, pot sugera natura discontinuă şi monadică a valorilor. Merită menţionată aici, măcar în treacăt, distincţia (regăsită şi la N. Hartman) pe care Max Scheler o făcea între valori şi purtătorii de valoare care sînt „bunuri" (distinse, la rîndul lor de simplele „lucruri"). „Bunul — preciza Scheler — se comportă faţă de calitatea de valoare *(Wertqualität)* aşa cum se comportă lucrul faţă de «caracteristicile» sale. Prin aceasta se afirmă că trebuie să distingem între bunuri, adică *«lucruri de valoare»* (Wertdingen) şi valorile propriu-zise, pe care lucrurile «le au», care «revin» lucrurilor, adică *«valorile lucrului»* (Dingwerten)" (1966, p. 42). Cînd numim o creaţie artistică sau literară cu termenul *valoare* în locul termenului *operă* se poate naşte o confuzie în beneficiul tezei autonomiei esteticului. Căci dacă opera este *valoare* — şi nu o *creaţie* care exprimă

Scanned with OKEN Scanner

cel puțin potențial o constelație de valori —, și este pusă prin definiție sub categoria esteticului, se poate infera că opera = valoare =valoare estetică ; lăsîndu-se astfel la o parte, printr-o omisiune datorată în aparență unui raționament corect, orice intervenție a altor categorii de valori în lumea operelor de artă. Ca să nu mai vorbim de faptul că se identifică, astfel, participarea la o valoare (în cazul de față a unei creații la valoarea estetică) cu valoarea însăși care, repetăm, nu poate fi epuizată niciodată prin încorporarea într-unul sau mai multe acte, într-una sau mai multe opere. Totodată trebuie considerat faptul că, indiferent despre ce categorii de valoare este vorba, în realitate nu avem de-a face mai niciodată cu *valorile-gen* ca atare : estetice, morale, filosofice, teoretice etc. ci cu *speciile* lor, în număr nedefinit și practic nelimitat. Bunăcuviința, politețea, generozitatea, curajul — specii valorice care se pot manifesta în contextul diferitelor situații acționale ale unui individ, sînt subsumabile toate categoriei de valoare morală dar nici una nu este VALOAREA MORALĂ ca atare. Acest aspect este deosebit de important pentru că nici în viață, nici în artă nu putem afla, unite în caracterul și acțiunile persoanelor și personajelor, ale stărilor de spirit, *întreaga* gamă, ilimitată de fapt, a *speciilor* de valori, cu toate nuanțelor lor posibile. Căci de-abia fuziunea inextricabilă în moduri infinit de numeroase a unei multitudini de specii valorice determină, împreună cu un suport bio-psihic ce poate fi la fel de variat, existența unor caractere umane distincte, ireductibil personalizate.

Desigur, valorile specii nu există nici ele în stare pură. În primul rînd ele nu capătă semnificație decît în contextul, în sistemul semnificativ al altor valori, de genuri diferite, în care sînt integrate și pe care, la rîndul lor, le integrează ; așa cum un cuvînt poate căpăta semnificații diferite și distincte în funcție de semnificațiile celorlalte cuvinte ce compun sistemul semnificativ al unui enunț. Un act uman, de exemplu, poate fi *generos* ca urmare a *compasiunii* sau a *prestigiului social* urmărit. În funcție de felul în care generozitatea se asociază cu una sau alta dintre celelalte două valori, nuanța ei morală este diferită. Sînt însă și cazuri în care interferența are loc nu între *valori* cu *semnificații diferite* ci *în interiorul* aceleiași specii de valoare, între diferitele semnificații ce

Scanned with OKEN Scanner

le poate căpăta. Astfel, *cumpătarea* poate fi considerată atît o valoare *morală*, cît și una *economică*. Atunci cînd desemnează o viață ordonată, echilibrată, lipsită de excese — este o valoare morală ; cînd însă desemnează abținerea de la risipă, devine o valoare cu conținut economic.

Cele de mai sus constituie încă o ilustrare a dificultăților unei clasificări și ierarhizări riguroase a valorilor, ca și a faptului că interferența dintre valori trebuie căutată nu atît în confluența valorilor gen cît mai ales în interacțiunea și sudarea dinamică a valorilor specii. Existența umană și conștiința ce o reflectă nu pot fi subsumate — cum s-a încercat de atîtea ori — unui număr finit de categorii ontologice și axiologice decît printr-un proces de înaltă abstractizare ce-și are rosturile lui, dar prin care plenitudinea și inefabilul multor situații și experiențe ale spiritului sînt ca și aneantizate. Căci spiritul oamenilor, conștiința lor își exprimă complexitatea și totalitatea în fiecare din manifestările și creațiile particulare în care se exteriorizează. Altfel, *semnificația umană* a acestora nu s-ar putea degaja. Căci există o trainică și subtilă legătură între caracterul de totalitate a conștiinței și implicarea conștientă totală a omului ; este condiția fără de care marile sale creații nu ar putea fi imaginate.

Pecetea pe care omul-artist o pune, o încarnează în obiectul creației sale poartă nealterată substanța totală a „interiorului său". Depinde cu cîtă forță și sinceritate o face. Interferența valorilor nu se realizează din exterior ; ele nu trebuie coborîte din zone trancendente, inaccesibile, ci doar asimilate și trăite, căci plutesc în jurul nostru și ne alcătuiesc totodată ființa integrală. Valorile sînt deja interferate, mai mult, contopite în interiorul fiecăruia. Sudura lor inextricabilă este ceea ce numim conștiință : de artist, de cetățean, de OM. Semnificația operei de Artă este, a fost întotdeauna polivalentă axiologic pentru că este reflexul constelației valorice pe care societatea și timpul o așază în noi.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE BIBLIOGRAFICE

1 Georg Brandes, *Principalele curente literare din secolul al XIX-lea*, traducere de Yvette Davidescu, prefață de Romul Munteanu, Ed. Univers, 1978.

2 Tudor Vianu, *Estetica*, studiu de Ion Ianoși, Ed. pentru literatură, 1968.

3 Louis Lavelle, *Traité des valeurs*, tome second, P.U.F., 1955.

4 René Le Senne, *Introduction à la philosophie*, second édition, P.U.F., 1947.

5 Richard Müller-Freienfels, *Psychologie der Künste*, în *Handbuch der vergleichenden Psychologie*, herausgegeben von Gustav Kafka, zweiter Band, München, 1922.

6 Raymond Polin, *La création des valeurs. Recherches sur le fondement de l'objectivité axiologique*, P.U.F., Paris, 1944.

7 Wilhelm Windelband, *Einleitung in die Philosophie*, Tübingen, 1914.

8 Heinrich Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, zweite Auflage, Tübingen, 1910.

9 Nicolai Hartman, *Ethik, zweite* Auflage, Berlin und Leipzig, 1935.

10 Guy Rocher, *Introduction à la sociologie générale*, I. Éditions HMH, 1968.

11 Talcott Parsons, *The social system*, Routledge and Kegan Paul Ltd., London, 1964.

12 Hegel, *Prelegeri de estetică*, traducere de D. D. Rosca, vol. I, Ed. Academiei, 1966.

13 Georg Lukács, *Estetica*, vol. I, în românește de Eugen Filotti și Aurora M. Nasta, ediție îngrijită de Petru Vaida, studiu introductiv de N. Tertulian, Ed. Meridiane, 1972.

14 Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*; citat după ediția italiană: Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di Gianni Vattimo, Fratelli Fabri Editori, Milano, 1972.

15 William James, *Psychologie*, übersetzt von dr. Marie Dürr, Leipzig, 1909.

Scanned with OKEN Scanner

16 W. Dilthey, *Le monde de l'esprit*, traduction de M. Remy, tome I, Aubier, 1947.
17 Tudor Vianu, *Introducere în teoria valorilor. Întemeiată pe observarea conștiinței*, Cugetare, 1942, p. 17.
18 Robert S. Hartman, *General theory of value*, în *Philosophy in the mid-century*, edited by Raymond Klibansky, vol. III, Firenze, 1953.
19 Louis Lavelle, *Traité des valeurs*, tome premier, PUF, Paris, 1951.
20 Max Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, fünfte Auflage, 1966, în *Gesammelte Werke*, Band 2, Francke Verlag. Bern und München.

Scanned with OKEN Scanner

GRIGORE ZANC

NIVELE ȘI DIMENSIUNI ETICE ALE ESTETICULUI

1. Relația *etic-estetic* se înscrie printre temele predilecte ale controverselor privitoare la rolul și condiția artei în societate. Ea a stîrnit polemici vehemente, reductibile, în fond, la termenii friabilei antinomii : „artă pentru artă“ sau „artă cu tendință“ ? Adepții extremelor au accentuat opoziția, ignorînd unitatea acestor domenii. Opinii grăbite continuă încă să considere implicarea eticului în creația literar-artistică „un rău necesar“ și, respectiv, dimensiunea etică a operei de artă un criteriu aproximativ neglijabil în aprecierea acesteia. Desigur, inversarea de accent n-ar fi mai puțin dăunătoare. În timp ce *estetismul*, „prin tendința sa de izolare și purificare estetică a artei, duce la evaporarea substanței acesteia“ și „conduce, în ansamblul culturii, la un fel de elefantiază cvasiartistică“ [1], supralicitarea eticului, a exigențelor ideologice stimulează alunecările spre sociologism vulgar și negativism estetic, dizolvă artisticul în ideologic.

Dacă viziunea dialectică n-a întîrziat să ofere explicații comprehensive ale conexiunii dintre etic și estetic, în condițiile recunoașterii autonomiei și specificității lor relative, asupra artei contemporane plutește, în schimb, anatema unei duble culpabilități : a sfidării propriilor sale rigori artistice și a bulversării pe care, dacă nu a produs-o, a agravat-o în ordinea morală a lumii. Numeroși esteticieni s-au alertat de o așa-numită criză a artei, de ruptura

[1] Lucian Blaga, *Artă și valoare*, Fundația pentru literatură și artă, 1939, p. 75.

dintre artă și viață, „descoperind", într-un veac convulsionat de crize și contraste, o artă bastardă, în divorț cu exigențele estetice și cu problemele omului, invadată de gregar, pornografie și futilități. Theodor W. Adorno, spre exemplu, apreciază că ficțiunea artistică „devine un scandal în fața supremației strivitoare a realității economice și politice", care nu îngăduie „conținutului estetic împlinirea sa efectivă" [1].

Analizînd cu atenție fenomenul estetic contemporan, învinuirile aduse artei nu mai pot fi atît de categorice, întrucît :

a. Dacă se poate vorbi de o *criză* în arta contemporană, circumscrierea acesteia în timp și în spațiu demonstrează cel puțin faptul că ea privește doar acea parte a artei care se lasă guvernată și subordonată de comandamente străine (sau chiar ostile) omului și că această subordonare e posibilă datorită instalării unei crize a idealului și valorilor morale în respectivul context socio-cultural. Astfel de situații întîlnim în societățile de consum, unde criteriul „desfacerii" și „beneficiul" sfidează exigențele de valoare etică și estetică. De asemenea, în perioadele de declin și dictatură, cînd libertățile se restrîng la limită și, în consecință, imperative extraestetice obligă creația *să tacă* în legătură cu nevoia omului de a se manifesta în libertate, dar să facă apologia ritualului politic. Fenomene similare, luînd forme specifice, sînt posibile și în perioada instituirii noilor idealuri etice și estetice ale socialismului — proletcultismul constituie un exemplu.

b. În virtutea specificului și autonomiei artei, pe de o parte, a caracterului ei mijlocit determinat, pe de altă parte, indiferent unde și sub ce formă s-ar manifesta *criza*, aceasta coexistă simultan cu o tendință axiologică spre obiectivări menite să o anihileze prin creații de valoare, ce refuză să abdice de la rigorile estetice și de la finalitatea lor umanistă. Desigur, șansele de infirmare a pseudocreațiilor și durata confruntării cu ele diferă de la un context la altul, de la o perioadă la alta.

c. Deplasarea interesului creatorilor de artă dinspre „reflectarea explicativă" a raportării subiectului la reali-

---

[1] Theodor W. Adorno, *L'art et les arts* în *L'art dans la société d'aujourd'hui, Histoire et société d'aujourd'hui*. Éditions de la Baconniére, Neuchâtel, p. 57.

Scanned with OKEN Scanner

tate (reproducerea, copierea fotografică a realității), înspre problematizarea și interogarea ei (oferind „alcătuiri" fără corespondent *formal* în realitatea sensibilă ; forme ce ignoră forma) a făcut inoperante vechile criterii de apreciere și evaluare artistică, așa încît criza propriu-zisă a artei s-a supradimensionat cu o criză a capacității de înțelegere și receptare a semnificațiilor creației contemporane. E vorba, într-un fel, de acele incompatibilități ivite — cum sesizează Dumitru Matei — „între cursul original de evoluție a experienței și sensibilității estetice contemporane și strategiile metodologice tradiționale".

d. Există în orice timp și în orice societate un relativ dezacord între „așteptările" formulate mai mult sau mai puțin explicit în fața creatorilor de artă și modul în care ei „satisfac" aceste așteptări (de ordin estetic sau / și etic). Din acest motiv, arta e amenințată de acuzații subiective ori de cîte ori intră sub incidența unei judecăți de valoare ce operează doar în termenii experienței reale, empirice, ori de cîte ori ea ajunge la discreția „filistinilor culturii", care „pretind ca arta să proslăvească neabătut moralitatea, agreabilul, ceea ce e plăcut și înălțător din punctul de vedere al moravurilor". [1] Nu trebuie, însă, pierdut din vedere că „arta s-a justificat și se justifică pretutindeni ca formă de cultivare a nemulțumirii față de ceea ce există, față de ceea ce s-a obținut și realizat pînă la un moment dat, ca invitație și incitație la «altceva», mai bun decît prezentul, la altceva, superior «stărilor de lucruri constituite»" [2].

2. Privind *eticul* și *esteticul* ca moduri relativ distincte de obiectivare și manifestare umană, care se intercondiționează și se dezvoltă în și prin multiple conexiuni structurale, autonomia și specificul artei nu exclud, ci presupun și exprimă eticul, politicul, socialul, mediind accesul spre modelarea existenței „și potrivit legilor frumosului", cum spune Marx, considerînd faptul un atribut imanent al omului, înțeles ca ființă generică.

Propensiunea către obiectivarea estetică este determinată, în ultimă analiză, de necesitatea satisfacerii unor trebuințe și nevoi specifice, dar inerente ființei umane.

---

[1] Gheorghe Achiței, *Artă și speranță*, Ed. Albatros, p. 112.
[2] Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, Ed. Meridiane, 1972, p. 26.

Scanned with OKEN Scanner

Oricît de „gratuită“ ar părea, creaţia artistică se declanşează dintr-o anumită *nevoie* şi ţinteşte să satisfacă o anumită *nevoie*, indiferent ce loc ocupă aceste „nevoi“ pe scara trebuinţelor umane, ierarhizate de Epicur de la „nici naturale, nici necesare“ la cele „naturale şi necesare“. În consecinţă, *esteticul* (fără a fi sinonim cu arta ca totalitate a creaţiilor artistice) se instituie, într-un prim moment, ca o „lume“ a artei *în-sine* care, însă, nu se poate defini şi justifica decît prin raportare la om, adică devenind, în cel de al doilea moment, potrivit nuanţării lui Mikel Dufrenne, *în-sine-pentru-noi*. Ca urmaree, se disting două planuri în care pot fi sesizate întrepătrunderile etic-estetic : planul *ontologic* — al artei *în-sine* ca unitate între *conţinut* şi *formă* (termenii momentului prim) — şi planul *antropologic*, vizînd *funcţiile* şi *finalitatea* artei (termeni ai momentului secund, adică ai lui *în-sine-pentru-noi)* ca o deschidere şi mediere a relaţiilor omului cu lumea reală şi cu sine însuşi.

a. Pentru a ajunge la înţelegerea planului ontologic, trebuie înlăturată mai întîi prejudecata că în *conţinutul* artei se poate identifica lumea reală „oglinditiă“ sau „reflectată“, întrucît orice conţinut artistic e alcătuit din stări, sentimente, atitudini determinate de ea, de „asediul“ ei asupra subiectului creator. Dealtfel, creatorul însuşi înlesneşte confuzia, redînd, uneori, nu numai ceea ce *simte*, ci şi elementele care au contribuit la geneza acelor sentimente. Dar, *reflectarea* în artă nu poate avea decît sensul de reflectare a modului *cum-vede* şi *cum-simte* creatorul o anumită realitate, iar în acest caz trebuie să vorbim de o *reflectare a reflectării*. Afirmaţia nu postulează nici ruptura dintre artă şi realitate, nici indiferenţa faţă de aceasta din urmă, ci, dimpotrivă, surprinde momentul de geneză a conţinutului artistic, funcţie de „percuţia“ realităţii asupra creatorului de artă : reacţia imediată a acestuia se traduce în sentimente, stări, atitudini, iar acestea sînt, apoi, exprimate în forme artistice, „în proiectul unei lumi“ ce reprezintă modul în care subiectul *face* şi extinde experienţa realului. În actul creaţiei intervine „un fel de îndoială ontologică prin care se afirmă un pentru-sine“, iar acesta, prin intenţionalitate, „face din actul brut un semnificant“, intenţionalitatea legînd conştiinţa cu obiectul său şi definind-o

Scanned with OKEN Scanner

„ca nefiind acest obiect și ca fiind acest «nu încă» din care va izvorî obiectul“ [1].

b) Faptul că *forma* poate hotărî includerea unui conținut în sfera esteticului nu presupune că ea are un statut pur estetic. După cum, implicînd anumite valențe etice, ele nu-i pot fi reduse la indulgența de a revela și comunica semnificațiile etico-politice și filosofice ale conținutului. Armonia, ritmul, contrastul, — subliniază Herbert Marcuse —, „care fac dintr-o operă un întreg desine-stătător, cu o structură și o ordine proprii (stilul)... «pun în paranteză» și invalidează realitatea stabilită în numele unei armonii viitoare“ [2], ceea ce presupune că „limbajul formei“ nu doar operează asupra unor conținunuturi social-umane (de regulă, preponderent morale), ci include chiar el anumite simboluri cu valoare etică (și de alt gen), sau își asociază astfel de valori : predominanța culorilor închise „trezește“, mai degrabă, stări, sentimente de tristețe, de pesimism sau tragic, de tensiune etc. ; prezența luminii, culorile deschise induc și stimulează sentimente de încredere, optimism, vitalitate. „Consumatorul“ va resimți aceste efecte — ce țin de statutul ontologic al artei — nu doar ca plăcere estetică, ci și ca „probleme“ ce privesc soarta omului în această lume. Iar de soarta omului, de ceea ce este sau nu este uman, nu se poate vorbi fără a intra în perimetrul eticului.

c. Din perspectivă antropologică, finalitatea „lumii“ pe care o exprimă arta, ca *în-sine-pentru-noi*, nu se reduce la *modul* în care ea se răsfrînge asupra dimensiunii morale a omului : acest aspect trebuie privit doar ca o răsfrîngere mijlocită și complementară. Cînd Malraux afirmă că sensul cuvîntului artă este „a încerca să dai conștiință oamenilor despre măreția pe care o ignoră în ei“ [3], el are în vedere puterea cognitivă [4] și, totodată, reflexivă a artei, prin care aceasta afectează atitudinea

---

[1] Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, Ed. Meridiane, 1976, vol. 2, p. 239.

[2] Herbert Marcuse, *Scrieri filosofice*, Ed. politică, 1977, p. 467.

[3] André Malraux, *Le Temps du Mépris* (în prefață).

[4] Marx afirmă, în acest sens, că „modul în care există conștiința și în care există ceva pentru ea este cunoașterea...“, Vezi Marx, Engels, *Scrieri din tinerețe*, Ed. politică, 1967, p. 619.

Scanned with OKEN Scanner

noastră față de lume, modifică tiparul existenței noastre [1], modelul existenței noastre spirituale. Funcția cognitivă mijlocește efectul etic în simultaneitate cu plăcerea estetică rezultată din *contemplarea* artistică. Dar ca „ființă care există pentru sine, deci o *ființă generică* (Gattungswessen)", omul trebuie să se afirme și să se confirme ca atare, „atît în existența sa, cît și în conștiința sa" [2], notează Marx. Arta îl ajută pe om să-și afirme și să-și confirme ființa, făcîndu-l *să vadă* ceea ce nu știe că vede și să simtă reverberînd în afectivitatea sa ceea ce nu reverberase, provocîndu-l să-și pună întrebări încă nepuse și să refacă mereu un echilibru, adesea fragil, în relațiile sale cu lumea în care trăiește, cu ceilalți și cu sine însuși. Ea poate acționa astfel, întrucît principiul ei suprem este de natură morală. Dar, de aici nu rezultă că menirea artei este *să moralizeze*, căci „arta e educatoare întrucît e artă, nu întrucît e «artă educatoare»". [3]

3. Valențele etice ale esteticului, fie la nivel ontologic, fie antropologic, depind considerabil de personalitatea creatorului, de nivelul moralității sale. [4] Un *model* explicativ, relevant din această perspectivă, poate fi construit dacă se ia ca punct de plecare raportul dintre concepția despre lume și viață a creatorului și ideologia dominantă într-o anumită epocă. După cum observă Huxley, „este absolut imposibil să fii făptură umană și să nu ai o concepție oarecare despre univers în general, e foarte greu să fii făptură umană și să nu-ți exprimi această concepție, măcar prin implicații" [5]. Or, această *concepție* nu numai că diferă de la un creator la altul, ci este, adesea, în mod substanțial diferită de ansamblul concepției dominante într-o anumită societate și, respectiv, aceea în cadrele căreia se formulează imperativele sociale — inclusiv cele de ordin estetic. În consecință :

---

[1] Aldous Huxley, *Și restul e tăcere*, Ed. Univers, 1977, p. 42.
[2] Marx, Engels, *Scrieri din tinerețe*, Ed. politică, 1967, p. 618.
[3] Antonio Gramsci, *Opere alese*, Ed. politică, 1969, p. 263.
[4] Înțelegem prin *moralitate* gradul și motivația conformării la cerințele unei morale, avînd în vedere : a. sistemul ei de comandamente ; b. semnificația lor pentru individ ; c. raportul practic față de aceste comandamente, mijlocit de semnificația lor.
[5] Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 55.

Scanned with OKEN Scanner

a. Dacă între cei doi termeni ai raportului (subiect creator-societate, în plan ideologic) există un consens de aspiraţii, aşteptări, idealuri etc., în creaţiile artistului se vor exprima stări, sentimente, atitudini de acceptare, aprobare, ataşament faţă de realitatea dată şi dezideratele ei. S-ar putea ca *dezideratele* formulate la nivel social să se întemeieze pe marile adevăruri imuabile ale naturii umane, după cum s-ar putea ca ele să decurgă — cum se întîmplă cel mai adesea — din *adevăruri* pragmatice, evidente dar neesenţiale pentru afirmarea spirituală a omului : în primul caz opera transcende istoricul, temporalul, îşi perpetuează semnificaţiile prin timp ; în cazul din urmă ea poate face „vogă", dar suportă consecinţele istoricităţii, se devalorizează odată cu trecerea timpului. Din păcate, arta modernă este afectată de această răsturnare valorică. Dar, *consensul* dintre ceea ce se *vrea* socialmente şi ceea ce *vrea* să ofere creatorul determină întotdeauna *transpuneri* cu un grad sporit de sinceritate, de veridicitate, fapt ce se repercutează favorabil asupra valorii lor artistice şi morale. Creaţiile rezultate în cadrul unui astfel de raport constituie ceea ce am putea denumi „*arta dezirabilă formal*".

b. Efortul spre *conformitate* cu cerinţele politico-ideologice ale unei societăţi este prezent şi la creatorii a căror concepţie, oscilantă şi nedefinită, „controlează" resentimente, indignare, dezaprobare, dispreţ etc. faţă de realitatea socială, politică, morală dată, dar care, din laşitate, oportunism, aviditate de putere, dorinţă de parvenire etc., se străduiesc „să intre în voia stăpînilor", ipostaziind, falsificînd, înfrumuseţînd fragmentul de realitate pe care vor să-l „exprime". Produsele lor, pseudo-creaţii „dezirabile conjunctural", sînt lipsite de valoare estetică, ele nu comunică sensuri şi semnificaţii despre adevărurile umane interiorizate, ci răspund unor cerinţe exterioare actului creator şi, falsificînd sentimentele din care se nasc, ele nu sînt convingătoare nici din punct de vedere etic.

c. Dacă între concepţia creatorului şi ideologia dominantă se stabileşte un raport antagonic, artistul considerînd, pe baza unei reflectări adecvate, că lumea în care trăieşte nu este organizată conform năzuinţelor şi nevoilor umane, el contestînd-o raţional şi afectiv, creaţiile rezultate — nonconformiste, revoluţionare — deşi

Scanned with OKEN Scanner

poartă o vizibilă amprentă a temporalității, relevînd sensuri și tendințe afirmative pentru om, pentru confirmarea prezenței sale în lume ca ființă generică, vor constitui momente veritabile de redimensionare axiologică a esteticului. Aceste creații, „*indezirabile formal*“, dar „*dezirabile informal*“ (fiind așteptate, dorite, necesare pentru mase, pentru clasele dominate, ale căror aspirații se regăsesc exprimate aici), joacă un rol important în formarea conștiinței de sine a maselor, în mobilizarea lor la acțiuni transformatoare de lumi.

d. O concepție insuficient de clară despre lume și viață, nestructurată în jurul unui ideal ferm, poate duce la reacții nonconformiste, negativiste, nihiliste (chiar în condițiile unor imperative politico-ideologice și morale progresiste), realitatea reflectîndu-se denaturat la nivel subiectiv, prin prisma unor elemente accidentale (frustrări, adversități, influențe ostile societății și libertății umane). În acest caz, creațiile se pot confunda cu arta protestatară, revoluționară, însă ele rămîn la periferia artei, indezirabile formal și informal, totodată, fiind lipsite de adevăr și finalitate umană.

e. Marile talente sînt în general refractare la eventuale ambiții de a se conforma cerințelor, așteptărilor ideologice formulate la un moment dat sau pornirilor și resentimentelor ocazionale ; ele transcend astfel temporalitatea, aducînd în lumină permanent umanul, inefabilul, dînd formă insesizabilului, înfăptuind, după o expresie a lui Malraux, „ceea ce ar fi făcut omul dacă ar fi fost Dumnezeu“ (efortul lui Cézanne de a intra în grațiile academismului nu i-a adus efemera glorie rîvnită ; forța talentului său l-a situat, în schimb, în spațiul marilor valori, exact prin ceea ce îl diferenția de academism, de ceilalți, definindu-i personalitatea). Transcendența operei de artă nu exclude, cum s-ar părea, coordonata politico-ideologică, ci o include ca dimensiune etică. Ieșirea de sub *teroarea* temporalității și a istoriei nu înseamnă ignorarea, ci depășirea lor, punerea „vremurilor“ sub om, interogarea destinului — apreciat de Malraux —, „contrariul libertăți pentru individ, pentru umanitate, pentru lume“ [1] și, din acest motiv, arta ca ipostază a li-

---

[1] André Malraux, *Capul de obsidian*, Ed. Meridiane, 1977, p. 183.

Scanned with OKEN Scanner

bertății trebuie să se manifeste ca antidestin. Accesul la transcendență nu este, însă, permis tuturor : „mediocrității și talentelor ei poți să-i propui orice principii vrei, ea este și rămîne ceea ce este, producînd, fie conform unei false teorii, fie după cea mai bună, tot numai lucruri mediocre și slabe“ [1].

Desigur, aceste discriminări, virtual posibile, nu pot fi operate în abstract. Mai întîi, că între ele nu există demarcații prea riguroase, granițele lor fiind oricînd reciproc violabile. Apoi, orice încercare de a „cataloga“ creația din această perspectivă presupune luarea în considerare a caracterului concepției și ideologiei dominante într-o societate și, respectiv, natura societății date. În timp ce, de pildă, în societățile antagonic structurate distanța dintre *arta dezirabilă formal* și *arta dezirabilă informal* crește, în socialism, dimpotrivă, cele două tendințe converg spre același scop, artistul realizînd un raport de participare afectivă la social, de integrare în el de pe o poziție ideologică esențialmente comună tuturor membrilor societății : acceptînd și afirmînd *pozitivul* (formulat sau nu ca imperativ moral-politic), refuzînd, contestînd dreptul la existență a tot ceea ce ar putea menține sau ar cauza alienarea omului. În fine, modelul propus face transparentă poziția de clasă a creatorului, care, fără a decide valoarea unei creații, își lasă amprenta asupra acesteia și, totodată, scoate în relief locul moralității lui în actul de creație și în opera de artă, faptul că „frumusețea artistică se dezvoltă pe trunchiul moralității artistului, al puterii sale înfăptuitoare, al consecvenței și capacității sale de a se sacrifica“ [2]. Trebuie, însă, menționat că „limbajul“ estetic nu poate fi autentic, veridic după gradul de conformitate cu anumite cerințe exterioare actului de creație, indiferent dacă stările, sentimentele exprimate sînt *voit* pozitive sau *voit* negative. Dimensiunea umanistă și autenticitatea artei sînt condiționate de opțiunile esențiale ale creatorului, care îl învestesc cu puterea de a releva adevărul prin perspectiva omului liber, cu șansa și menirea de a surprinde autenticul, nuanțele neformalizate ale relațiilor dintre indivizi, dintre

---

[1] Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. 1, Ed. Academiei, 1966, p. 16.

[2] Tudor Vianu, *Estetica*, Ed. pt. literatură, 1968, p. 59.

Scanned with OKEN Scanner

ei și colectivitate, dintre ei și forțele coercitive, instituționalizate sau nu într-o societate, cu răspunderea de a pleda pentru existența încărcată de sens și semnificații umane, de a revendica mereu valorile de Bine, Adevăr și Frumos.

Ducînd povara celor „două misiuni care dau noblețe meseriei sale : slujirea adevărului și cea a libertății", idealul creatorului, spune Albert Camus, „se va înrădăcina veșnic în două angajamente greu de respectat : refuzul de a minți despre ceea ce știm și împotrivirea la asuprire" [1], iar „dacă trebuie să subscrie pentru ceva pe lumea asta, atunci n-o poate face decît pentru o societate în care, potrivit nobilelor cuvinte ale lui Nietzsche, nu va mai domni judecătorul, ci creatorul, fie el muncitor sau intelectual" [2].

4. În toate timpurile arta și-a păstrat privilegiul de a exprima o *lume* a cărei realitate nu se putea identifica și nici acorda pe deplin cu lumea reală. Făcînd abstracție de producțiile unor „creatori", care „intră în patrimoniul stăpînilor lor asemenea unei prăsile de cai sau de sclavi — cum ar spune Marx — ...care nu cunosc altă menire decît aceea de a fi «supuși, devotați și la ordinele stăpînilor lor»" [3], arta autentică nu poate oferi imagini (fie plastice, fie prin cuvînt sau sunet), care să afirme pur și simplu și să valideze realitatea existentă. Ea oferă, *în general*, o iluzie, o „lume imaginată" și „simțită" în raportul subiectului cu lumea reală, iar această ipostază va fi întotdeauna mai mult decît realitatea, o depășire și o negare a ei ca stare de fapt. Este vorba de ceea ce Marcuse numește „un potențial subversiv" al artei, o coliziune cu realitatea, de care va rămîne întotdeauna relativ distanțată. Dar, în ce sens și la ce distanță se păstrează arta de realitate ?

Modelul unei posibile interpretări a artei din perspectiva poziției ideologice a artistului și a concepției sale despre lume și viață, vis-á-vis de comandamentele politice și morale ale unei societăți devine operant numai prin raportare la contextul socio-cultural dat. Așa cum se știe, în multe țări cu un nivel ridicat al civilizației, ca-

---

[1] Albert Camus, *Eseuri*, Ed. Univers, 1976, p. 262.
[2] Albert Camus, *op. cit.*, pp. 261—262.
[3] Marx—Engels, *Opere*, vol. 1, Ed. politică, 1960, p. 373.

Scanned with OKEN Scanner

racterizate ca *societăți de consum*, s-a produs și o creștere a „consumului" de artă — fapt care a fost urmat, prin supralicitare, de apariția unor mari cantități de *artă comercială*, „alcătuită pe jumătate din micile adevăruri evidente, afirmate în general, cu un realism plin de zel și de caznă și pe jumătate din marile adevăruri evidente, statuate în majoritate (întrucît e foarte dificil să le găsești mijloace satisfăcătoare de expresie) cu o incompetență care le face să pară false și respingătoare" [1]. Aceasta s-a insinuat și în arta de avangardă, impregnînd-o cu un „romantism răsturnat, care exaltă mașina, îmbulzeala, forța musculară și disprețuiește sufletul, natura". [2] Artiștii a căror conștiință de sine refuză aservirea la „cerințe" exterioare, conjuncturale, ținînd seama de cele mai semnificative trăsături ale naturii umane și slujind cauza emancipării spirituale a omului contemporan, postulează — chiar în condițiile societății care tinde spre reificarea individului — ideea libertății, promisiunea ei ca modalitate existențială ce contrazice starea de fapt a societății respective. „Potențialul subversiv" al artei se manifestă și în socialism, și anume în sensul unei creșteri în libertate. Dacă în cazul societății antagonic structurate arta neagă ordinea socială în esența ei, în socialism sînt și trebuie să fie negate, contestate doar aspecte, fenomene, stări de fapte neconforme cu finalitatea noii orînduiri, cu realizarea progresivă a ceea ce Marx numea *omul total*.

Față de *ambiția* artei de a *spune* mai mult decît vrea realitatea să se trădeze (chiar atunci cînd ceea ce *spune* are un grad scăzut de probabilitate), în sfera socialului se manifestă o anumită reacție, care poate varia de la ignorarea și atitudinea de expectativă pînă la scandal și punerea sub interdicție a diferitelor creații. Acuitatea reacției depinde, în primul rînd, de conținutul operei de artă, de ceea *ce spune* ea, iar în al doilea rînd, de forma ei, de acel *cum spune*. Atitudinea față de opera de artă diferă, însă, de la o categorie la alta de „consumatori": într-un fel va reacționa (la aceeași operă) un public sensibilizat la valorile artei, în alt fel un public neavizat, ignorant etc.; într-un fel o vor privi masele și în alt fel

---

[1] Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 32.
[2] Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

„oficialii", care cer artei, creațiilor spirituale să se subordoneze intereselor și scopurilor politice, morale, culturale proprii clasei dominante. Este semnificativ, în acest sens, răspunsul dat de Heinrich Lübke, pe vremea cînd era președinte al R. F. Germania, lui Willy Brandt, care îl întrebase de ce nu-i acordă și lui Günther Grass favoarea invitării la recepții : „Dar nu pot să mă așez la masă cu el, scrie niște lucruri atît de necuviincioase, despre care nici soții, între ei, nu vorbesc" [1]. Este vorba de o reacție morală (nu estetică), reprezentantului puterii politice nu-i place să vadă ceea ce vede, el refuză în artă ceea ce știe că se poate întîmpla într-o realitate guvernată de principii imorale. Dar, poți vindeca răul dacă-l treci sub tăcere ? A nu-l spune și a nu-l pune în fața judecății oamenilor înseamnă a-l gira, de fapt, a nu dori asanarea lui. Amintindu-ne că soția lui Bismarck spunea, după ce a citit în familie *Hyperion* de Holderlin : „Am rîs cu toții pînă nu am mai putut" [2], realizăm, cu tristețe, că opera de artă ajunsă la discreția mărginirii intelective a „consumatorului oficial", riscă să fie denaturată.

Istoria artei, ca, dealtfel, întreaga istorie a creației spirituale, consemnează, nu o dată, ostilități și acuze din partea forțelor „autorizate" să mențină ordinea în sistemul dominației de clasă, împotriva înnoirilor revoluționare, a mutațiilor care pot sau par să fisureze acea ordine. Relativ la estetic, *împotrivirile* derivă fie din invalidarea unor valori funcționale la un moment, prin opțiuni și alternative existențiale insinuate în operele de artă, fie din incapacitatea de a recepta și aprecia valoarea noilor forme de expresie artistică. În ambele cazuri, însă, arta este chemată, implicit sau explicit, să dea socoteală pentru *îndepărtarea* ei de adevăr, de viață, de realitate, de problemele omului. Dar lipsa unei simetrii între lumea reală și „lumea" exprimată artistic nu poate fi un argument împotriva artei nici pe latura conținutului, nici pe a formei. Orice *îndepărtare* de real este adevărată numai față de un anumit *real*, față de o anumită *viață* etc.

---

[1] Vezi Mircea Zaciu, *Teritorii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977, p. 183.

[2] Vezi Hans Morgentau, *Thought and Action in Politics*, in „Social Research", vol. 38, nr. 4, Winter, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

Reacţile împotriva artei traduc, în fond, nemulţumirea determinată de faptul că „expresiile“ ei nu coincid cu „aşteptările“ puse în faţa creatorilor de către o anumită societate : de regulă, creaţiile autentice transcend aceste aşteptări, sînt mai bogate în semnificaţii general umane, mai apropiate de predispoziţia omului de a se manifesta în libertate. O apreciere nealterată de prejudecăţi şi canoane va descoperi în astfel de creaţii — oricît de abstracte ar fi unele — mai degrabă *alt mod* de apropiere şi relevare a realităţii, a adevărurilor ei posibile, a moralităţii care defineşte omul contemporan, decît „abdicarea“ de la „exigenţe“ etice sau politice.

Analizînd arta contemporană din acestă perspectivă, concluzia nu duce la „certificatul de paupertate“ pe care i-l acordă anumiţi esteticieni, ci la recunoaşterea marilor răspunsuri pe care ea şi le asumă în aprehendarea umanului. Afirmaţia nu investeşte global cu valoare estetică şi valenţe etice întreaga creaţie artistică a veacului nostru, ci revendică o reevaluare a criteriilor şi judecăţilor ce se aplică în sfera esteticului, pentru a da cîştig de cauză artei autentice, susţinută de sinceritate şi veridicitate, de talent şi angajare deliberată la afirmarea şanselor de manifestare liberă şi creatoare a omului faţă în faţă cu societatea în care trăieşte.

a. Prin încărcătura de verosimil şi adevăr — nu în sensul unei stricte corespondenţe cu realitatea, ci a probabilităţii şi acceptabilităţii de un grad mai mare decît însăşi realitatea — exprimînd, transmiţînd sensuri şi semnificaţii mai ample şi mai adînci decît poate observa omul obişnuit în desfăşurarea evenimentelor din jurul său, creatorul de artă dispune de o mare putere de înrîurire a vieţii indivizilor, a atitudinii lor faţă de lumea în care trăiesc. Modul în care se foloseşte această putere depinde de natura caracterului său, a moralităţii sale, a răspunderii pe care şi-o asumă faţă de oamenii cărora li se adresează. El îşi *extrage* adevărurile nu numai din faptele prezentului, ci şi din istoria spirituală a umanităţii, reînviind, prin metamorfoză, semnificaţii şi ierarhii artistice, într-o constelaţie de forme capabile să răspundă la întrebările fundamentale impuse de civilizaţia contemporană, ale cărei valori supreme polarizează în jurul idealului etic : omul bogat, multilateral şi profund în toate manifestările sale. În consecinţă, criteriile de apreciere a

Scanned with OKEN Scanner

valorii operei de artă nu sînt, nici ele, derivate din idealul de frumuseţe-în-sine : „a fi bine“ îl constrînge pe „a fi frumos“ la o disciplină de grad superior şi în acest fel arta ajunge mai aproape de viaţă, de real, de uman, dar nu copiindu-le, ci prin transcenderea temporalităţii şi fenomenalului lor, printr-un fel de denudare a lor, aducînd „din adîncul necunoscutului ceea ce este destul de străin omului ca să ignore, destul de apropiat ca să recunoască“ [1]. Frumuseţii idealizante îi ia locul, în tot mai mare măsură, interogarea şi problematizarea etică. Ceea ce este pus în lumină prin conţinutul operei de artă, nu este, însă, incognoscibilul ca atare, ci relaţia eului cu acesta, aşa cum, de pildă, în arta lui Picasso domină sentimentul pe care i-l inspiră acest incognoscibil : „sentimentul unui incognoscibil fără rugăciune şi fără comuniune, un vid animat, ca al vîntului. Această artă este arta limitelor omeneşti, gheara de pasăre prădalnică împlîntată în om ca cea a răpitoarelor de stepă în trupul fiarelor. Arta civilizaţiei noastre, al cărei vid spiritual îl exprimă rînjind“ [2].

b. După Malraux, numai prin voinţa de a scăpa din sclavia realui, prin braconarea condiţionărilor istorice, arta poate să releve „cu vocea metamorfozei fugara noastră nemurire“. Transcenderea datului, a conjuncturalului nu are, totuşi, sensul dezangajării, ci înseamnă participare, acces la semnificaţiile umane ale evenimentelor, străpungerea aparenţelor (fără a ignora ceea ce este *permanenţă,* oricît de puţină, chiar la nivelul acestora), pentru a deschide omului calea spre altă lume, întotdeauna alta, opusă morţii, ştiind că numai decesul este implacabil, moartea poate fi învinsă opunîndu-i valorile creaţiei.

Sfidarea obişnuinţei de a considera *esteticul* regat al frumosului a modificat, prin amplificare, tensiunile dintre artă şi cerinţele formulate în faţa ei. Nu fiindcă urîtul, răul n-ar fi intrat în conţinutul operei de artă, ci pentru că opera modernă îşi revendică libertatea de a renunţa pînă şi la frumuseţea formei : o ignoră, o desfiinţează, o pune sub semnul întrebării. Fără să fie alungat din lumea artei, frumosul îşi pierde supremaţia : el *guvernează* legile creaţiei, dar creaţia nu-l caută, nu aspiră

---

[1] André Malraux, *op. cit.*, p. 86.
[2] André Malraux, *op. cit.*, p. 85.

Scanned with OKEN Scanner

atît după alt frumos, cît după o anumită calitate a adevărului și a valorilor morale, în măsură să depășească *absurdul lumii* (conștiința dezacordului cu ea). În felul acesta, realitatea se estetizează, umanizîndu-se, iar arta cîștigă terenul unui realism *concret*, propriu spiritualității epocii pe care o exprimă, propriu stilului de viață, eticii care reglementează viața. Născute din „nevoia de a *comunica* efectiv acuzarea realității existente, precum și scopurile eliberării“ [1], — cum afirmă Herbert Marcuse — *noile forme de expresie* vin să dea răspuns la coliziunile individului cu diverși factori agresivi și alienanți, cu structuri sociale ostile sau indiferente ; ele tind să aprehendeze „invizibilul“, „necunoscutul“, „sentimentul că facem parte din viitor, născut atunci cînd am edificat viitorul, grație arhanghelului Progres, arhanghelului Revoluție“ [2]. Explicația marcuseană operează la nivelul societății de consum, în condițiile unei „societăți anacronice“, dar ea poate fi, și trebuie nuanțată și la nivelul societății socialiste, în sensul că, întemeiată pe concepția materialist-dialectică și istorică, animată de idealul afirmării omului nou, arta se opune devierilor de la spiritul revoluționar, eventualelor tendințe de automulțumire, excese, formalism, dogmatism, indiferentism etc., în timp ce continua metamorfoză a formelor și semnificațiilor ei acționează formativ asupra membrilor societății, determinînd mutații profunde în conștiința lor, modelîndu-le personalitatea.

Oferind alternative și opțiuni existențiale inedite, „răspunsuri“ virtuale și posibile, relative la nevoia individului de autenticitate, arta fisurează mărginirile acestuia, încarcă particularul cu notele general-umanului, unește sentimentul și cunoașterea, pasiunea și gîndul pentru a scoate omul de sub povara finității lui, pentru a se regăsi ca ființă generică și a se manifesta în lume ca demiurg al său.

c. Faptul învățat de la Marx și, într-un fel, de la Freud, că „omul n-are sens decît cu condiția de a se situa pe punctul de vedere al sensului“ [3] își găsește în arta

---

[1] Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 465.
[2] Vezi André Malraux, *op. cit.*, p. 145.
[3] Claude Levi Strauss, *Gîndirea sălbatică*, Ed. științifică, 1970, p. 423.

Scanned with OKEN Scanner

contemporană un argument și o confirmare. Ea nu mai propune și nu mai crede în vechile stiluri de viață. Revoluționarea socială determină revoluționarea artei, dar, în același timp, este reclamată și se realizează, într-un fel, prin artă. Masa de sentimente reprezentate artistic se leagă strîns de „lupta pentru o nouă cultură, adică pentru o nouă viață morală, care nu poate să nu fie intim legată de o nouă intuiție a vieții, pînă acolo încît ea să devină un mod nou de a simți și de a vedea realitatea și, prin urmare, o lume intim legată prin natura sa de «artiștii posibili» și de «operele de artă posibile»“ .[1] Prin „sinteza a două niveluri antagoniste ale realității : ordinea existentă și eliberarea posibilă sau imposibilă de ea“ [2], arta contemporană, în latura ei autentică, întemeiază un nou umanism. Dar nu în sensul de a-și asuma „rolul îngerului și nici al demonului“, ci configurînd marile probleme ale timpului nostru. „Cred că arta modernă — spune Giulio Carlo Argan — nu caută altceva decît aceasta : să formuleze ipoteze formale care să permită să fie continuată existența, să supraviețuiască, să existe *oricum*, nu importă, cu toate dificultățile implicate fără îndoială în această existență“ [3]. Realismul nu mai are sensul de reprezentare a lumii reale, ci de a fi *în ea*, modificînd *noțiunea lumii* în raport cu necesitatea, cu direcțiile etice și sociale : „Singurul realism care poate fi predicat artei este un realism moral, cuprinzînd în întregime problema creației artistice ca o intervenție efectivă în situație“ [4]. Născîndu-se „în zorii unei ere istorice“ — iar ceasul zorilor, „favorabil anxietăților și colapsurilor, este, în același timp, și ora hotărîtoare a felului cum va fi ziua“ — în arta contemporană are loc o aspră dezbatere de idei : „artiștii sînt în căutarea valorilor sau adevărurilor, așa cum se întîmplă și în știință sau în filosofia timpurilor noastre“ [5], realizînd astfel o profundă eticitate a creațiilor. Un Modrian, spre exemplu, renunțînd la reprezentare, ajunge la spațiul pur perceptiv, care, deși se reduce la o imagine bidimensională,

---

[1] Antonio Gramsci, *op. cit.*, p. 263.
[2] Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 482.
[3] Giulio Carlo Argan, *Căderea și salvarea artei moderne*, Ed. Meridiane, 1970, p. 110.
[4] Ibidem.
[5] Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, p. 338.

Scanned with OKEN Scanner

desemnează un nou spațiu, al prezentului pur sau al acțiunii, spațiul-timp situîndu-se, astfel, în același plan de actualitate cu al științei moderne, adică relevînd un raport de profunzime cu lumea fenomenelor și, pe această cale, participînd la progresul culturii. Paul Klee utilizează linia, tonul, *culoarea* mai ales, pentru a comunica autenticitatea manifestărilor eului. Exprimînd printr-un limbaj de mare finețe și puritate non-pozitivul, insesizabilul, vacuitatea lumii reale, opera lui e o demonstrație convingătoare a necesității creației umane ca remediu la incertitudinea anxioasă a tot ce există și suport al conștiinței de a exista, „de a exista în mod necesar, într-un timp, într-un spațiu, într-o lume“ [1].

Poate cel mai convingător argument privind umanismul artei moderne este persecutarea acesteia de către nazism, ea fiind antinazistă prin esența ei : animată de un spirit critic pronunțat, contestînd în termeni autoritatea constituită, era o amenințare și un avertisment la adresa ei : „Arta modernă *știa* totul despre nazism : din ce abis de imbecilitate și de ignoranță, dar și din ce abjecte intrigi afaceriste ieșise, cu ce infectă literatură se nutrise, ce atroce destin pregătea Germaniei și lumii întregi“ [2]. Ea trebuia condamnată ca „anarhică și subversivă“ înainte de a dezvălui maselor adevărul, înainte ca ele să se dezmeticească : „Dacă ironia melancolică a lui Klee ar fi ajuns, cu glăsciorul ei de țînțar, la timpanele poporului german, aclamațiile la discursurile Führerului ar fi fost mai puțin frenetice“ [3].

d. Arta epocii noastre, „în care se aude trosnind civilizația tradițională“ — după o expresie a lui René Huyghe — are un pronunțat caracter revendicativ. Ea s-a emancipat de autoritatea realității empirice, încă de la începutul secolului XX, acordînd prioritate „modelelor“ experienței proprii, respectiv lui „a face“ vis-á-vis de „a imita“. Totodată, frumosul ideal își pierde forța de atracție ; intuirea și relevarea incognoscibilului condiției umane constituind o sarcină mai importantă decît reproducerea de imagini frumoase. Evoluînd prin consecințele exercitate încă de simbolismul evului mediu, apoi de ex-

---

[1] Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, p. 164.
[2] Ibidem.
[3] Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, p. 330.

Scanned with OKEN Scanner

presionism și cubism, arta acestui veac, marcată — cum observă Werner Hofmann — de „tensiunea dintre rigorismul formal și lipsa de formă“ [1], înregistrează două tendințe : pe de o parte, preocupîndu-se de instinct și inconștient, ea tinde (mai ales prin reevaluarea tuturor valorilor proclamate de dadaiști și suprarealiști) să rupă izolarea operei de artă și „să o contopească în realizarea directă a vieții“ [2], pe de altă parte, (așa cum se poate sesiza în constructivismul rusesc, grupul olandez *De Stijl*, *Bauhaus*-ul din Weimar), să „rînduiască lumea civilizației tehnice cu mijloacele produse de ea însăși, s-o clarifice și s-o disciplineze“ [3] — artistul creînd forme care să controleze întreaga realitate, întreaga viață. Pe acest fond este descifrabilă poziția morală a creatorilor, care contestă mai mult sau mai puțin manifest, fac evidentă pentru conștiințe frustrările, limitarea perspectivei și îngrădirea libertăților umane, automatismele ce amenință ființa umană. Frecvența unor teme (a *vidului*, ca o presimțire a celei de a doua catastrofe mondiale — precum în construcțiile lui Salvador Dali, ce se lichefiază în deșerturile de nisip ; a *obstacolului*, ziduri și păduri interpuse înaintării ; a *animalului*, ca expresie a bestialității și a terorii) indică și fac rechizitoriul crizei în care au ajuns societățile dominate de o ideologie în dezacord cu dezideratele majore ale umanității. Dar, în același timp, spațiul semnificațiilor umaniste cîștigă teren, mai ales prin explorarea structurii tridimensionale : izbucniri impetuoase, explozii de culori (ca în cazul abstractizărilor de formă la Kandinsky), sugerarea, dezvăluirea metaforică a conținuturilor posibile, grija pentru măsură și echilibru (ca în combinațiile de linii și culori ale lui Mondrian, care alcătuiesc un conținut formal, ce trimite dincolo de el, respectiv îndărătul aparențelor schimbătoare, la pura realitate), deschid noi orizonturi, noi căi spre înțelegerea lumii și afirmarea omului. Cu alte cuvinte, artei îi revine un rol important în angajarea etică și politică a individului, față de continua revoluționare și ameliorare socială. Dar, pentru a *captiva* și pentru a *invita* individul pe un ton irefutabil să-și reevalueze

---

[1] Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, vol. 2, p. 7.
[2] Ibidem.
[3] Werner Hofmann, *op. cit.*, p. 7—8.

Scanned with OKEN Scanner

condiția de om în raport cu *adevărurile*, alternativele existențiale sau modelele comportamentale sugerate de ea, arta trebuie, mai întîi, să *angajeze* individul din punct de vedere estetic, pentru că, altfel, nu-i pot fi receptate semnificațiile. Afirmația privește în bună măsură arta societății socialiste, unde nu de puține ori preocuparea și nevoile educativ-formative ale „omului nou" au făcut să fie supralicitate funcțiile social-educative ale artei. Aceste funcții nu țin însă de imperativele moral-politice incluse explicit într-o operă, ci de gradul în care opera în cauză le-a asimilat în mod specific și le-a sugerat apoi, făcîndu-le accesibile trăirii, afectivității consumatorului. De aceea, în judecata de valoare trebuie să primeze *calitatea artistică*, respingînd „«încurajarea» — în numele actualității — a mediocrității și impostur ii, tentativa de a toci tăișul conflictelor, de a «cumînți» imaginația, de a cantona actul de explorare artistică în apele mici și călduțe, adică în zonele de unde se nasc festivismul și culoarea roz" [1]. Aici intervine *calitatea* operei. Și ține de *calitate* predispoziția artei contemporane de a exprima adevărul, de a pleda pentru libertate, a se împotrivi alienării spirituale, a refuza exaltarea pozitivului, revendicat mereu de micul burghez, pentru care lumea se reduce la trăirile lui minore, senzitive și de a înfățișa, a deconspira forțele mascate, aspectele negative pe care ordinea spiritului burghez le ascunde în spatele unor sloganuri, le ambalează în surogatele de libertate oferite de ea.

Mutațiile care s-au produs în domeniul esteticului au accentuat caracterul angajat al operei de artă și au stimulat sentimentul responsabilității morale, în ciuda unor devieri și chiar a impostur ii artistice, care a reușit să prolifereze, pe alocuri, sub masca modernismului : conflictul între realitate și ideal, exprimat, spre exemplu, prin contestarea de către Dostoievski a pozitivității lumii propovăduită ca un „edificiu de cleștar" — care inspiră neîncredere și teamă, cum spune el, „pentru că-i de cleștar, pentru că-i pe veci indestructibil și pentru că n-o să-l pot lua peste picior nici măcar pe furiș" [2] — se

[1] Dumitru Matei, *Dialectica relației etic-estetic*, în „Era socialistă", nr. 9/1978, p. 43.

[2] Vezi Dostoievski, *Însemnări din subterană*, în *Opere*, vol. 4, Ed. pt. lit. univ., 1968, p. 115.

Scanned with OKEN Scanner

reformulează în literatura ultimelor decenii sub forma unui avertisment asupra consecințelor neangajării : romanul „deschis", în care cititorul însuși devine personaj, îl obligă pe acesta să opteze pentru structura și pentru sensul în care acțiunea lui îl poate afirma ; *Bieldung*-ul reclamă înțelegerea și cooperarea „consumatorului" de artă ; un Brecht solicită judecata și voința spectatorului pentru a-l face conștient că drama înfățișată în spectacol este posibilă și în viața de toate zilele etc.

e. În acest context, ne invită la meditație și „literatura română, animată de postulatele umanismului socialist, expresie a aspirațiilor superioare ale unei societăți interesată în prospecțiuni, în căutări și înnoiri..." [1] Deși se caracterizează printr-o mare disponibilitate a conținuturilor și formelor de expresie, literatura noastră a continuat să rămînă *„una dintre formele* prin care *se comunică* și *comunică* omul, o posibilitate de a recrea și descoperi în noi dimensiuni și elemente imanente creației literare, universul uman și social, valorile ideologice și etice ale unui timp istoric cu o existență inconfundabilă" [2]. În cadrul ei se poate constata permanența — mai pronunțată decît în alte literaturi — a preocupărilor de problematica umană, a sondării universului socio-uman prin prisma unor exigențe morale nedisimulate. Dintre acestea, alături de participarea la marile evenimente și actualizarea figurilor exemplare din istoria țării, se remarcă procesul complex de așezare a relațiilor socio-umane în matca valorilor perene, superioare, proces în care se manifestă viu spiritul critic, stigmatizarea viciilor, a imposturii, a brutalității, egoismului, lașității, oportunismului, a tot ceea ce degradează ființa umană. Privit din unghiul unei atari perspective, romanul actual propune și oferă personaje și situații ce se supun unor profunde analize de conștiință și atitudine, care își revendică justificarea existenței doar în numele adevărului, dreptății, omeniei. Or, această ipostază e „caracteristică omului nou — cum sesizează Edgar Papu — îndemnat continuu să-și verifice, să-și supravegheze, să-și confrunte și să-și întărească propriul coeficient de *omenesc*. Desigur, spune același autor, că unele riguroase examene

[1] Ion Vlad, *Lecturi constructive*, Ed. Cartea românească, p. 11.
[2] Ion Vlad, *Op cit.*, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

de conştiinţă prin pură introspecţie sau prin punere în ecuaţie cu anumite contexte sociale de la noi au mai avut loc în literatura noastră. Niciodată, însă, cu amploarea şi intensitatea surprinse în romanul momentului pe care-l trăim“ [1].

Proletcultismul, dogmatismul, schematizările sociologizante, idealizarea realităţii, supralicitînd eticul şi politicul în detrimentul esteticului, adesea ignorînd esteticul, au scăzut puterea de înrîurire a literaturii asupra omului noii societăţi. Dar aceste aspecte s-au dovedit pasagere ; ele nu anulează eticitatea esteticului, ci demonstrează încă o dată necesitatea conformării materialului etic la rigorile esteticului, *comunicarea* lui prin mijloace artistice, şi nu teoretice, propagandistice. Faptul că literatura română actuală a ştiut să-şi asume avatarurile participării, cu toată răspunderea, la afirmarea autenticităţii umane, prefigurînd o nouă conştiinţă şi o nouă sensibilitate artistică, în raport cu marile transformări sociale, politice, morale, ştiinţifice, se poate demonstra, fie şi la o privire de ansamblu, a cîtorva dintre cele mai reprezentative prezenţe literare : printr-un limbaj polisemic, aplicat cu predilecţie la sfera de manifestare a superficialităţilor grave, pînă la inconştienţă şi devianţă, D. R. Popescu exprimă, în fond, nevoia de verticalitate morală în aceeaşi ordine de priorităţi valorice în care o reclamă proza lui Augustin Buzura, spre exemplu, a cărui conştiinţă artistică operează ca un bisturiu, fără anestezie, furunculoza imoralităţii mascate prin demagogie şi impostură ; un Moromete, cu simţul valorii şi al dreptăţii, reface simetriile axiologice în diverse medii prin care-l poartă Marin Preda, în timp ce „Princepele“ lui Eugen Barbu îşi denunţă anacronismul sub presiunea schimbărilor înnoitoare ; Al. Ivasiuc încercase „iluminarea“ implacabilului mecanism socio-politic şi a relaţiei individului cu istoria, după cum universul literaturii scrise de Laurenţiu Fulga poate fi, în ultimă analiză, asociat katharzisului. Pe coordonate similare se fixează şi proza atîtor scriitori remarcabili cum sînt : Titus Popovici, Ion Lăncrănjan, Romulus Guga, Vasile Rebreanu, Nicolae Breban, Ştefan Bănulescu, George Bălăiţă, Fănuş Neagu, Constan-

[1] Edgar Papu, *Umanismul literar românesc*, în „România literară“, nr. 20, 19 mai 1977.

Scanned with OKEN Scanner

tin Țoiu și încă mulți alții din generația mai tînără care „umblă cu misterul cuvintelor", animați de îndrăzneala ideii și a talentului, de convingeri artistice ferme, pentru a da expresie noii conștiințe și noii sensibilități ce caracterizează epoca, interogînd noile realități pentru a le obliga să răspundă și să corespundă multiaspectualei nevoi de manifestare liberă a individului în raport cu specia și cu structurile socio-politice în care trăiește. În felul acesta, literatura noastră, arta, în general, stă sub semnul contemporaneității printr-o bogată încărcătură de sensuri și semnificații umane, ocupînd adesea un loc privilegiat în confruntarea cu literaturile, cu artele celor mai avansate civilizații.

Trebuie observat, însă, că forța artei și literaturii noastre actuale se întemeiază pe lupta poporului, angajat într-o vastă și permanentă revoluționare a condițiilor sale de viață, pentru depășirea lipsurilor, pentru împlinirea năzuințelor de mereu mai bine. Avînd menirea de a contribui la realizarea programului de educare și formare a omului nou, la progresul, bunăstarea și afirmarea libertății, a demnității și fericirii omului, creatorii de artă, oamenii de litere „trebuie să redea în forme specifice, diverse, măreția epocii în care trăiesc, să înțeleagă și să înfățișeze complexitatea fenomenelor sociale, lupta pentru lichidarea vechiului, pentru afirmarea noului în toate domeniile de activitate"[1]. Găsind în deziderateie ce le stau în față și în prețuirea ce li se acordă suportul moral cel mai înalt pentru munca lor și pentru propășirea literaturii noastre, oamenii de litere se angajează cu întregul lor talent să „reflecte" viața și munca eroică a poporului, năzuințele și aspirațiile lui, conflictele generate de lupta dintre vechi și nou, afirmarea principiilor de viață înaintate împotriva mentalităților depășite, retrograde, împotriva tuturor fenomenelor negative : „vom face totul — se arată în Scrisoarea adresată de *Conferința Națională a scriitorilor* din 1977 tovarășului Nicolae Ceaușescu, secre-

[1] Nicolae Ceaușescu, *Cuvîntare la Conferința Națională a scriitorilor (26—28 mai 1977)*, în „Scînteia", 27 mai 1977.

tar general al partidului, președintele țării — ca să înscriem în cărțile noastre adevărul și frumusețea idealurilor revoluționare pentru care trăim și muncim împreună... pentru independența și fericirea patriei, pentru sporirea valorilor de cultură ale poporului la un înalt nivel ideologic, artistic“ [1].

5. Prin ceea ce are ea mai valoros, arta contemporană, departe de a-și fi trădat rosturile, repune în termeni axiologici șansele omului aflat într-o lume dominată de știință și tehnică, îndeamnă la reevaluarea condiției umane în raport cu explozia de inteligență și „vîntul marilor descoperiri“ ale veacului nostru, care au răsturnat nu numai concepția despre om și univers, ci și raportul practic dintre acești termeni. Urîțeniei care însoțește civilizația tehnologică ea încearcă să-i ofere antidotul unui Argus cu mii de ochi, prin care omul se poate redescoperi în toată bogăția manifestărilor lui, căci „nu numai forma corporală, figura feței, gestul și ținuta le-a transformat arta pretutindeni în ochi în care se face pe sine cunoscut sufletul liber în nemărginirea lui interioară, ci a făcut ochi, de asemenea, și din acțiuni și întîmplări, din vorbiri și tonuri și din seria desfășurării lor în toate condițiile apariției lor“ [2]. Privind prin acești *ochi* și văzîndu-se în ei, omul este sensibilizat să opteze pentru un viitor care să-l afirme și să-l confirme ca ființă generică, revendicînd mereu Adevărul, Binele, Frumosul împotriva dogmatismelor de orice fel, împotriva servituților de orice fel, împotriva spaimei, lașității, vulgarității, a platitudinii și meschinăriei care îl amenință, care ar putea să-l amenințe ori de cîte ori acceptă sau așteaptă să decidă alții asupra viitorului său.

Desigur, arta nu poate transforma ordinea socială și morală, specifică unei anumite orînduiri ; arta zilelor noastre nu poate spori, cu fiecare creație nouă, venitul național pe cap de locuitor etc. și, în consecință, ea nu poate fi și nu trebuie judecată după o teorie strict utilitaristă, după calcule care să indice gradul ei de contribuție la bunăstarea generală. Adică, folosind o parafrază, putem considera că ar fi lipsită de sens și arta coregra-

---

[1] „Scînteia“, 28 mai 1977.
[2] Hegel, *op. cit.*, p. 160.

fică, și cărțile oneste de istorie sau romanele „ancorate în realitate", și florile sau „structurile" pictate, și ocrotirea Balenei albastre, dacă acestea s-ar face numai avînd garanția că vor maximaliza fericirea publică. Dar, cum afirmă Dumitru Ghișe, „dimensiunea lucidității a invadat conștiințele artistice", oamenii de artă acordă o importanță crescîndă „reflecției politice și culturale, operele pierzîndu-și în tot mai mare măsură aparențele de gratuitate" [1], ele pun în discuție și oferă, cu mijloace specifice, alternative, sugestii, răspunsuri la problematica umană și, deci, constituie o modalitate de ameliorare a vieții.

[1] Dumitru Ghișe, *Filosofie și artă*, în „Contrapunct", Ed. Minerva, 1972, p. 24—25.

Scanned with OKEN Scanner

MARIAN VASILE

ETIC ȘI ESTETIC ÎN CONȘTIINȚA LITERARĂ CONTEMPORANĂ

Evoluţia literaturii în epoca modernă are printre caracterele specifice şi conflictul dintre valorile estetice şi valorile morale. Examinate mai nuanţat, faptele istorico-literare relevă însă nu atît o contradicţie între valorile reale, etice şi estetice, ci mai curînd un conflict al noţiunilor, o ceartă a conceptelor. S-a vorbit adesea despre un drept al valorilor estetice de a se fi opus în ultimele două veacuri unor concepte morale perimate şi retrograde, încît de multe ori iconoclastia artei şi a poeziei îndeosebi s-a dovedit a fi o criză de revizuire şi înnoire a moralei sociale însăşi. Esteticul nu reprezenta, în acest plan, decît eticul însuşi în plină metamorfoză.

Conform unei terminologii structuraliste, există în fiecare epocă istorică un model sau un automodel cultural, care îşi defineşte teoretic valorile şi relaţiile dintre valori. Modelul tinde spre echilibru, practic însă valorile sînt în mişcare şi în evoluţie. Caracterul dinamic al structurilor estetice le-a adus mai totdeauna în contradicţie cu propriul lor concept de artă, fixat anterior, şi de asemenea cu alte valori, îndeosebi cu cele morale.

În multitudinea de înţelesuri şi forme pe care le-au primit de la un veac la altul termenii de „estetic“ şi „moral“, se disting totuşi în cultura europeană două tipuri generale şi opuse, două principii culturale şi etice diferite, anume principiul universalist sau teocentric al evului mediu şi principiul individualist sau antropocentric al epocii moderne. Conform modelului medieval, omul nu are o valoare autonomă, ca individ, ci numai prin renun-

Scanned with OKEN Scanner

țarea la individualitate și transpunerea în elementul divin [1]. Conform spiritului laic modern, omul are toată valoarea în sine, ca individ, contrar oricăror principii generale formulate a priori [2]. Aici realitatea există numai în Eu, dincolo există numai în El, în universal.

În *Confesiunile* lui Rousseau, avem tentativa modernă de a prezenta „un om în tot adevărul naturii sale și acest om voi fi Eu însumi". În *Confesiunile* și în *De civitate Dei*, Augustin propunea un om suprimat ca individ, și consistent numai în conceptul divin. Ne este interzis „a ne depărta de limbajul bisericii, ca nu cumva libertatea expresiunilor să nu dea naștere la opiniuni îndrăznețe" — scria Augustin contestînd valoarea celor „ce se cred puternici și înțelepți prin propria lor virtute".

Pot fi examinate, paralel, și raporturile dintre etic și estetic, în cele două epoci. În viziunea lui Augustin literatura antică se prezenta scandaloasă, prin conținutul ei imoral, mergînd pînă la a imagina pe scenă zei în postúri detestabile etic, de pildă pe Jupiter în delict de adulter, ca în *Amphitrion*, comedia lui Plaut. Arta e negată, ca altă dată la Platon, și izgonită din „cetate" în numele moralei. Asemenea spectacole teatrale — spune Augustin cu dispreț — „fac parte din acele studii așa numite «oneste» și «liberale» și bătrînii îi obligă pe copii să le citească și să învețe din ele" [3].

Sensul epocii moderne îl aflăm exprimat cu maximă fermitate în poetica „avangardei literare", unde, invers acum, morala este exclusă din „cetatea" artei ; „Revoltă totală, pînă la anarhie, fără degetul pe buze al moralei. Dada știe tot, Dada scuipă tot" [4]. Sau tot în manifestele lui Tzara : „necesitate severă fără disciplină, nici morală și scuipăm pe umanitate" [5]. Acestea sînt cele două ex-

---

[1] N. Iorga, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, București, 1929 : „Societățile omenești din Evul Mediu, în Apus și încă mai mult acelea din Răsărit, condamnă orice individualizare, ele vor, dimpotrivă, o cultură tipică" (p. 33).

[2] *Idem* : „În epoca individualismului, individul este oarecum constituitor de opinie, el este legea" (p. 33).

[3] Saint Augustin. *La cite de Dieu*. Texte latin et introduction française — par Pierre de Labriolle, Paris, 1957, p. 135.

[4] *Primele poeme ale lui Tristan Tzara*, București, 1934, p. 45.

[5] *Sept manifestes Dada*, Paris, 1963, p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

treme ale relațiilor, mai totdeauna încordate, dintre artă și morală.

Începînd din Renaștere, ascensiunea individului a fost, se știe, un factor de progres în toate planurile civilizației europene. În plan moral inclusiv, întrucît afirmă dreptul la existență al omului, încrederea în capacitatea sa creatoare. În artă, în literatură, în lirică îndeosebi, această tendință de descătușare a Eu-lui se resimte mai acut decît în alte sectoare ale vieții moderne. Poezia s-a dezvoltat în luptă permanentă cu autoritatea unor reguli anteconstituite și de fiecare dată conflictul a avut o implicație morală. Romantismul, realismul, și în fine avangardismul s-au constituit ca forme de protest împotriva unor norme estetice inspirate de fapt de norme morale devenite caduce, refractare înnoirilor artistice și sociale. Dar această căutare a Eu-lui, a Sine-lui în poezia modernă, privită din alt unghi, a însemnat o aventură a spiritului cu rezultate paradoxale. Momentul avangardist închipuind revolta totală a poeziei împotriva rațiunii, moralei, limbajului și chiar împotriva ideii de artă a constituit punctul maxim de eliberare a Eului, cu efectul neașteptat al autodesființării poeziei însăși. Așa cum morala, în viziunea medievală, se anula pe sine, suprimînd total validitatea individului, arta, în concepția avangardistă, se anulează pe sine, anulînd orice implicație morală din structura sa.

*
* *

Dar pînă la un asemenea aspect de criză, conștiința estetică parcurgea un drum glorios cu numeroase reflexe pozitive în planul creației artistice și al cunoașterii în general. O schiță istorică, o „fenomenologie“ a poeziei moderne, ne edifică mai bine asupra stadiului actual al ecuației etic-estetic.

Resurecția culturii antice în perioada Renașterii a însemnat primul pas în procesul disocierii valorilor, din sincretismul religios al Evului Mediu. Arta, știința, morala, dizolvate pînă atunci în religie încep să-și afle un scop autonom, un scop în sine. Privit din unghi pur teoretic, fenomenul ar semnifica o decădere a valorilor din orizontul moral absolut, dar judecată în funcționali-

Scanned with OKEN Scanner

tatea ei, această desprindere din întreg are ca rezultat întemeierea unei morale noi, laice, reconfortantă și stimulativă în planul creației culturale. Apar acum literaturile naționale și valorile noi, cu accent pe invenție și originalitate. Resursele spirituale ale europeanului, reprimate timp de un mileniu, se exprimă într-o diversitate de valori, într-o nouă cultură și civilizație, cu aspect cromatic, accesibilă și corespunzătoare nevoilor reale, „terestre", ale omului.

Clasicismul francez din secolul al XVII-lea izbutește să realizeze un echilibru între etic și estetic. Echilibrul a fost însă destul de fragil, conștiința poetică nu se mai supunea ușor normelor și modelelor, chiar celor antice, pe care le propunea doctrina clasică. Comediile lui Molière, el însuși un clasic, au produs, totuși, în contextul vremii, un scandal moral prin îndrăzneala cu care se apropiau de viața concretă a individului.

Romantismul a făcut ca bătălia pentru libertatea artei să fie adjudecată definitiv de individualitate în detrimentul normelor clasice, deschizînd cîmp liber desfășurării „necenzurate" a Eului în poezie. Prin Théophile Gautier și parnasieni se constituie un nou moment al disocierii valorilor estetice, mult mai complex și cu repercusiuni mai adînci asupra conexiunii dintre artă și morală. Poezia se disociază acum nu numai de o morală constituită anterior, dar de orice preocupare ideologică sau etică, poetul fiind hărăzit să „se izoleze ceas cu ceas de lumea acțiunii" (Leconte de Lisle). Începe preocuparea pentru „formă" și indiferența față de orice conținut. Poezia va fi „un lux intelectual, accesibil doar unor extrem de rare spirite" sau, cum spune tot Leconte de Lisle, „frumusețea unui vers e independentă de sentimentul moral sau imoral". Iar după Gautier „nu e într-adevăr frumos decît ceea ce nu poate servi la nimic ; tot ceea ce este util este urît, căci este expresia unei nevoi oarecare, și nevoile omului sînt ignobile și dezgustătoare" [1]. Prin Baudelaire și simboliști, divorțul artei de realitate se adîncește încă mai mult. Iar în estetica lui Valéry, poetul „va sacrifica aproape totdeauna formei (care la urma urmei este scopul și actul însuși, cu necesitățile

[1] Théophile Gautier, *Critique artistique et littéraire*, 1929, p. 126.

lui organice) ideea care nu se poate turna în poem dacă, pentru a se exprima, ne obligă să întrebuinţăm cuvinte sau întorsături de frază străine de tonul poetic".

În plan artistic, retorismul şi declamaţia, proprii stilului romantic tîrziu, au fost ţinta principală spre care se îndrepta tirul polemic al puriştilor. Limbajul romantic se „clasicizase", se impregnase de automatisme, devenise o frînă în evoluţia expresiei poetice. Romanticii nu-şi respectaseră programul : debutînd cu ideea adîncirii Eului, a individualului, au sfîrşit, practic, prin adoptarea unei problematici şi a unui stil dominat încă de maniera clasică, declamativă. Or, adepţii „artei pure", şi mai ales simboliştii, îşi îndreaptă efortul spre cercetarea zonelor ascunse ale Eului, inaccesibile vocabularului romanticilor. O poezie a nuanţelor, a „stărilor" de conştiinţă plasate dincolo de structura raţională şi care definesc unicitatea fiinţei umane. „Artistul nu relevă decît din sine..." [1] spunea Baudelaire, iar Valéry crede că „datoria, travaliul, funcţia poetului sînt de a scoate în evidenţă şi a pune în acţiune aceste forţe care mişcă şi vrăjesc, aceste excitante ale vieţii afective şi ale sensibilităţii intelectuale...". S-a văzut unde ajunge eliberarea Eului în poetica avangardei literare.

În literatura română modernă, evoluţia a avut acelaşi sens : resurecţia personalităţii, a subiectivităţii în artă, cu efectul constituirii unei literaturi naţionale, iar în ansamblul ei, a unor valori originale şi individuale. Şi pretutindeni vom întîlni, firesc, acelaşi conflict între estetic şi moral. Comedia lui Caragiale era acuzată de imoralitate din perspectiva eticii simpliste a vremii, şi Maiorescu a trebuit să-l apere pe scriitor cu argumente, nu întîmplător, puriste şi autonomiste. Maiorescu era conştient de caracterul original al valorilor artistice moderne, care nu pot fi judecate cu criterii estetice şi morale clasice. În limbajul criticii sale se întîlnesc frecvent termenii de „personalitate", „individualitate" etc. : Eminescu este „cu totul osebit în felul său, om al timpului modern" ; Ioan Popovici Bănăţeanul îi apare ca „un adevărat poet, adecă... un poet original" ; „dar Eminescu este unic" ; poezia este „răsfrîngere şi colorare individuală" ; poetul

[1] Ch. Baudelaire, *Curiozităţi estetice*, Bucureşti, 1971, p. 80.

„este mai întîi de toate o individualitate“ etc. Aspirația spre libertate în creația poetică se afirmă puternic cu Macedonski și simboliștii români de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. „Să fie în consecință bine stabilit că orice săritură, oricît de nerațională ar fi, este permisă adevăratei poezii. Ceea ce nu i se iartă este tocmai prozaismul, adică logica“ [1], — scria Macedonski încă la 1880. Altundeva se plînge că, încercînd (în *Ithalo*) să rupă „cu niște tradițiuni poetice atît de înguste“, „mulți s-au zbîrlit asupra faptului că vorbisem de icre și de măsline, după ce vorbisem de amor și de filozofia lui“ [2]. Pentru Ștefan Petică, „individualismul simboliștilor e spre lauda lor, căci numai astfel se poate păstra neatinsă personalitatea fiecărui artist și sînt păziți de a cădea în imitațiile de prost gust ale romanticilor“ [3]. Îl combate exagerat pe Gherea, care, deși într-un mod propriu, determinist, ar fi evaluat esteticul în funcție de semnificația etică. Condiția artei — scria în aceeași perioadă Tudor Arghezi — „este independența și nesocotirea legislațiunii, purceadă ea de oriunde“ [4]. Ideea originalității devine un loc comun în perioada dintre cele două războaie mondiale, iar elementele de estetică normativă apar tot mai rar și sînt integrate sau subsumate spiritului vremii. „Personalitatea este tipul actual al dezvoltării speciei în forma ei cea mai înaintată“, scria într-un eseu cu titlu semnificativ [5], Felix Aderca, izolînd individualitatea creatoare de orice determinări externe, sociale, naționale sau morale.

Urmează, în curînd, mișcarea literară de avangardă care semnifică, în plan autohton, același moment limită în emanciparea Eului poetic. „Cel mai bun poem e acela care-l știi doar tu“ [6], afirmă un suprarealist român, declarînd astfel surparea oricăror punți de comunicare între creator și lumea exterioară.

---

[1] *Despre logica poeziei* (1880). În *Opere*, IV, 1946, p. 84.
[2] *Idem*, *Despre poemă*, p. 94.
[3] Șt. Petică, *Poezia nouă* (1900). În : *Scrieri*, II, București, 1974, p. 230.
[4] T. Arghezi, *Vers și poezie*. „Linia dreaptă“, 1 — III — 1904.
[5] Felix Aderca, *Personalitatea. Drepturile ei în artă și în viață*, 1922, p. XIII.
[6] *Antologia literaturii române de avangardă*, București, 1969, p. 562.

Scanned with OKEN Scanner

După 1944, în urma transformărilor sociale revoluționare, în fața literaturii se ridică probleme noi, ideologice și estetice, dar ideea originalității, aprofundarea Eului rămîne o constantă în conștiința scriitorilor români. „Poezia, literatura dacă vreți, viața la un loc, nu se face cu programe și nu trăiește după recomandații“ [1] — spunea, în 1945, Ion Caraion, ca un ecou al recentelor manifestări suprarealiste. „Sublimul orgoliu al creației, conștiința unicității, fără de care nimeni nu e scriitor“ [2], revine frecvent în declarațiile tuturor scriitorilor români contemporani. Nu altfel gîndește un poet ca Mihai Beniuc, care și-a conceput în alt plan versul, ca pe o armă în sprijinul unor idealuri sociale și morale : „Poezia, cînd este, nu admite repetiția. Unicitatea este o dimensiune a ei definitorie. Fiecare poezie este un unicat“ [3]. „Fiecare om e un unicat“, proclamă și Marin Sorescu, a cărui operă (poezie, teatru, eseu, roman) poate fi privită fundamental, ca o dezvoltare și justificare a acestui principiu estetic și moral. Un spirit, o psihologie artistică „se naște... la capătul unor lungi procese de acumulare și cristalizare, și absența ei nu poate fi suplinită de nici o alta. Căci, în definitiv fiecare om este singular și irepetabil“ [4].

* * *

Instituirea unui nou sistem de valori estetice, originale și individuale, impune o revizuire, în veacul nostru, a spiritului critic și a moralității criticii. Doctrina poetică și morala criticii clasice rămîn în actualul context literar inoperante. La fel sistemele critice deductive, din sec. al XIX-lea. (Taine, Brandes etc.). Într-adevăr, se mai poate judeca poezia eterogenă de la simbolism pînă azi, cu etica lui Boileau, care, în *Arta poetică*, îl îndeamnă pe poet să „imite“ regulile fixate de Malherbe, cel ce „muza o *supune la pravili* cum i-e vrerea“ ? [5] Operele

---

[1] *Misiunea scriitorului contemporan*, București, 1974, p. 7.
[2] *Idem*, p. 97.
[3] M. Beniuc, *Scrieri*, I, 1972, p. 190.
[4] N. Manolescu, *Alexandru Ivasiuc*, în „România literară“, 10 martie [illegible].
[5] Boileau, *Arta poetică*, București, 1957, p. 35.

moderne pretind a fi înțelese nu din perspectiva unui criteriu general, ci a unuia particular, altul pentru fiecare operă. Operele de artă se cer percepute, nu judecate. Astfel apare la începutul secolului al XX-lea, în critica impresionistă franceză, ideea comprehensiunii și „cordialității criticii". Admirator al lui Emil Faguet, Lovinescu o preia și formulează în spațiul literaturii române un nou concept și o nouă morală critică.

Conform opiniei sale, critica ar avea doar un rol explicativ și ar implica, în plus, față de operă „o adîncă simpatie, fără de care orice înțelegere nu e decît pe jumătate. Ea nu cere numai o privire ageră, ci și o bătaie caldă a inimii". Afirmația o aflăm în *Pași pe nisip* (1906), dar devine o constantă și o vom întîlni mereu, în 1914, în 1921, cînd scria în răspunsul la scrisoarea lui Vianu: „să ajutăm creația prin apa înțelegerii simpatetice". Sau în confesiunea finală din 1942 cînd critica îi apare ca un „adevărat suflu de comprehensiune simpatetică, de contopire internă cu opera de artă..."

Critica doctrinară tinde să explice, dar să și îndrume, să formeze anume tipuri de opere corespunzătoare modelului aprioric. Concepția „empatiei" presupune existența unor valori originale, individuale, care se cer percepute, nu dirijate. Critica relevă, nu informează. „Simpatia" se îndreaptă spre un obiect inedit, care nu are un corespondent anterior în concepția criticului. Explicația ideologică urmează înțelegerii simpatetice. Ea nu operează deductiv, impunînd operei structura ideală a doctrinei. Aceasta presupune un anume model căruia opera ar urma să i se supună, validîndu-se, astfel, prin acomodarea faptului particular la un exemplar universal. Ceea ce exclude *antefactum* ideea de diversitate. În schimb „simpatia" acționează invers, se lasă invadată de varietate, admite aprioric condiția originală a operei de artă. Adevărata critică ar fi deci constatativă, ea înregistrează individualitățile existente, nu le creează după un tip estetic uniformizator. Căci așa cum afirmă în *Pași pe nisip*, și dealtfel pretutindeni, „geniul e un lucru cu totul personal și întîmplător" iar „artiștii mari, ca de pildă, Eminescu, sînt individualități". Criticul însuși este fatalmente subiectiv, de unde caracterul artistic necesar al criticii. „Cum aș putea să fiu obiectiv... cînd peste toate arunc umbra mea, eul meu imens, pe care-l amestec de-a valma

Scanned with OKEN Scanner

cu toate și prin a cărui prismă îngustă, văd tot ceea ce-mi trece pe sub ochi ?“

S-ar părea că autorul va ajunge la o concluzie „sceptică“ în privința obiectivității actului critic. Ce relație mai poate exista între o diversitate de valori și un Eu critic, el însuși subiectiv ? Lovinescu însă conchide invers : conștiința subiectivității critice conduce la conștiința relativității gustului, de unde îndemnul la precauție și la controlul aprecierilor. Rezultatul este evitarea vechiului dogmatism și deschiderea spre pluralitatea valorilor. Afirmațiile absolute trebuie să dispară „trebuie să fim mai mlădioși ; trebuie să știm că trăim într-o lume de nuanțe... și nu e nici un fapt în lumea abstractă, care să poată fi țintuit într-o formulă — unică și intangibilă... De această relativitate trebuie să ne pătrundem — din ea izvorăște o bunăvoință mai mare, dar și o comprehensiune mai largă, căci atunci înțelegem și nuanțele“.

Astfel impresionismul lui Eugen Lovinescu tinde practic să devină contrariul său, un scientism și chiar un pozitivism sui-generis. Conștiința subiectivității are, ca reflex neașteptat, voința de obiectivitate. Adevărul începe să devină obsesia criticului, dezamăgit de îngustimea esteticii doctrinare și dezarmat, pe de altă parte, de principiul relativist al impresionismului.

Dar pe ce se poate întemeia o judecată obiectivă, cînd metodele numite pînă atunci „științifice“ se dovedeau ineficiente în fața unei realități estetice, care se caracterizează mai curînd prin multiplicitate și mobilitate decît prin unitate ori legitate ? Forma expunerii (critica artistică) trece în planul secund, rămîne „gustul“ limitat el însuși de subiectivitate și apare în prim plan ideea moralității criticului. „Gustul și moralitatea noastră cîntăresc mai greu decît forma frumoasă sub care ne exprimăm convingerile — scria încă în 1914. Nevoia de a spune frumos trebuie înlocuită prin nevoia de a spune cinstit.“

Asistăm la efortul întemeierii unei noi morale a literaturii diferită fundamental de cea clasică, izvorîtă, aceasta, din norme și din reguli extraartistice. O atitudine moralizatoare clasică, avînd ca scop uniformizarea valorilor, e înlocuită cu o atitudine morală care crește din principiul diversității valorilor, avînd drept țel justificarea și aprehendarea originalităților. „Punctul de greutate al criticii cade în capacitatea de a percepe emoția

Scanned with OKEN Scanner

estetică, capacitate variabilă pînă la inexistență, sau : „valoarea criticului se proporționează cu sfera înțelegerii lui estetice“ ; sau : „Arta nu stă nici în opinca țăranului, nici în nevroza estetului, arta e mai largă și mai multiformă“ ; sau în 1942 : „un bun critic trebuie să aibă experiența tuturor formulelor“.

Ideea multiplicității valorilor este cea mai consecventă în sistemul criticii lovinesciene și de asemenea cea mai activă. Deși în perioada de după primul război mondial accentul cade, teoretic, pe principiul sincronizării, exagerat adesea din impulsuri polemice, în judecata lui Lovinescu asupra valorilor concrete, esențială e ceea ce s-a numit etica individualităților.

Concepția critică a lui Eugen Lovinescu devine în acest fel expresivă pentru efortul de înnoire, dar și de permanentizare a factorului moral în literatură. Atitudinea sa s-a transmis generației următoare de critici, G. Călinescu, V. Streinu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, și rezultatul a fost un examen adînc, nuanțat, al valorilor literare românești, clasice și moderne.

Un asemenea concept al moralității criticii nu s-a ivit întîmplător în gîndirea lui E. Lovinescu, ci mai curînd ca o necesitate impusă de realitatea literară, dovadă fiind existența acestui concept, sau a unuia similar și în cercetări teoretice străine de dată mai recentă. Astfel, într-o lucrare din 1954, esteticianul italian Luigi Pareyson afirmă că „din punct de vedere estetic, poeticile trebuie considerate toate drept legitime în aceeași măsură“ [1]. Înțelege prin „poetici“ formulele diferite de artă și îndeosebi manifestele eterogene moderniste. Esențialul este ca „nici una din aceste poetici — să nu se absolutizeze pînă la a pretinde să conțină ea singură esența artei, monopolizîndu-i exercițiul și erijîndu-se astfel într-o falsă estetică.“ În filosofie, esteticianul ca și criticul trebuie să „vegheze ca definiția pe care o dă artei să nu fie interpretată în sens poetic“... și ca nu cumva în numele său „un program de artă să fie subevaluat în raport cu altul...“ [2]

---

[1] Luigi Pareyson. *Estetica. Teoria formativității*, București, 1977, p. 409.

[2] *Idem*, p. 410.

De la aceeași concepție se revendică și opiniile criticilor români contemporani despre moralitatea criticii. „O critică literară autentică este o critică militantă —, spune George Macovescu, și una din sarcinile ei e de a descoperi noile tendințe în literatura noastră, tot ce este nou...“ [1] „Deasupra relațiilor umane“ și a concepțiilor dogmatice, „se instalează preferința de ordin literar, gustul animat de strategia valorii...“ [2] Deși disocierea calitativă presupune o altă obligație a criticii, caracterul ei aprehensiv este o însușire fundamentală a criticului care trebuie să „descopere“ și să „organizeze“ valorile „în mereu noi constelații“. [3] Pentru a defini o operă, un scriitor, trebuie excluse prejudecățile anterioare, și desemnată „aria lui specifică de manifestare spirituală și artistică, adică teritoriul propriu de acțiune al unui creator“ [4].

*

* *

Dar „adîncirea Eului“ a intrat de mai multă vreme într-un impas. După un veac de căutări artistice și de cercetări psihologice, s-a văzut că Eul, ființa cea mai „intimă“ a omului, este mai mult un miraj decît o realitate. Intitulîndu-și o lucrare *Descoperirea Eului* [5], G. Gusdorf constată, contrar sugestiei din titlu, „inexistența Eului“ ca o realitate autonomă, închisă oricăror principii generale și indiferentă sensului moral. Tot căutîndu-se în Eu, omul ajunge să se înstrăineze, iar nu să se descopere pe sine. Ca urmare, cercetătorii ca și poeții și-au amintit de o constatare mai veche din *Jurnalul* lui Amiel : „Am inconsitența unui fluid, a unui vapor, a norilor... Forța de coeziune a individualității este voința și continuitatea înseamnă în primul rînd a voi. Dacă nu mă continui niciodată pe mine însumi, este clar că eu sînt mai mulți iar nu unul singur. Numele meu e Legiune, Proteu, Anar-

---

[1] *Momentul : critica criticii*, „România literară“, 21 iulie 1977.
[2] R. Munteanu, *Critică, gust, afinități*, „România literară“, 28 iulie 1977.
[3] N. Balotă, *Întoarcerea criticului la uneltele sale ; idem*, 4 august, 1977.
[4] M. Ungheanu, *Arhipelag de semne*, București, 1975, p. 335.
[5] G. Gusdorf, *La découverte de soi*, Paris, 1948, p. 74.

Scanned with OKEN Scanner

hie. Ceea ce îmi lipsește, este o forță determinantă și constantă, un caracter"...

Viața interioară, observă Alain, este compusă ca o „defilare de gînduri, opinii, sentimente, proiecte vagi, regrete, în fine vagi deliberări, susținute printr-un discurs". Ori această reverie este atît de puțin o viață interioară, încît, dimpotrivă, „eu o consider ca una pur exterioară". Aceste impresii și gînduri incoerente sînt dirijate de percepții exterioare, o pasăre, un pom, un cuvînt auzit întîmplător etc. O asemenea „gîndire" este nulă, lipsită de coordonare. Lipsindu-i coeziunea, îi lipsește individualitatea. Adevărata coerență apare prin voința de fixare, prin acțiunea omului asupra unui obiect, prin creație deci. Viața interioară se poate desprinde numai din fapta individului, din opera sa, a posteriori [1].

Reacții împotriva exacerbării Eului apar și la scriitorii români, la G. Ibrăileanu, M. Dragomirescu, N. Iorga, ultimul manifestînd o rezervă constantă față de poezia modernă europeană. „Astăzi trăim într-o epocă de individualism, deși individualitățile sînt mai mult aparente decît reale, căci se vede atît de bine cum prea de multe ori nu se face decît să se repete cuvinte învățate, sau să se bîiguiască idei cuprinse în ultima carte cetită ; dar toată lumea are pretenția de-a fi individualitate". Ironic, critic, dar și ca un semnal de alarmă, Iorga constată că tendința originalității a devenit un imperativ al culturii și artei secolului nostru. „Pînă și aceia cari ne sfiim a ne afirma în felul acesta, încă mai păstrăm în fundul sufletului dorința de a găsi ceva care să ne deosebească de toți semenii noștri"[2]. Dar un poet ca Ion Barbu îndrăznește să teoretizeze poezia într-un chip cu totul refractar mersului general al esteticii individualiste. „Faptul poetic inițial : cununa înflorită și Lira. La această puritate aeriană în care poeții englezi se așează, pare-se, toți, urmînd un singur instinct, al Cuvîntului, vream să invit poezia noastră. În certitudinea liberă a lirismului omogen instruind de lucrurile esențiale, delectînd cu viziuni paradisiace : într-un astfel de lirism — nimic din concurența,

---

[1] Alain : *Elements de philosophie*, Paris, 1941, pp. 327—328.
[2] N. Iorga, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, București, 1929, p. 33.

încă darwiniană, a formulelor individuale“ [1]. Se remarcă orientarea dinspre Eu către universal și o depreciere a originalității, concepute adesea vulgar, „darwinian“. Trebuie înțeles că „lucrurile esențiale“ dau vigoare și lumină individualității care, izolată de esența umană, rămîne nu un univers, ci un fragment particular, tern, fără putere de iradiație.

*

* *

Asemenea constatări, dealtfel mai vechi, n-au împiedicat poezia să continue investigarea Eului pînă în adîncul irațional al ființei. Experiența avangardei a urmărit tocmai un asemenea scop, relevarea psihicului uman împotriva oricăror forme de constrîngere, raționale, morale etc. Intenția ultimă era abolirea limbajului, care, automat, impunea norme raționale, și scufundarea în subconștientul liber de orice cenzură. „Dicteu al gîndirii în afara oricărui control exercitat de rațiune“. Eul, chiar și așa, dispersat, incoerent reprezintă mai bine ființa autentică, unică, decît orice exprimare dominată de falsa unificare a rațiunii. Deși s-au aflat critici ca M. Raymond (*De la Baudelaire la suprarealism*, 1933) care vedeau în demersul avangardist o soluție de integrare a omului în circuitul natural al vieții, în contra unui raționalism inautentic, impresia generală care s-a impus ulterior a fost că renunțarea la orice norme conduce la relevarea unui Eu inconsistent psihologic, nereprezentativ pentru ființa umană, neproductiv în planul esteticului. Un scriitor ca Geo Bogza, care debutează în revistele suprarealiste din preajma anului 1930, se retrage brusc, peste cîțiva ani, la o literatură militantă și astfel devine autorul tulburătoarelor reportaje din „lumea petrolului“, „țara de piatră“ etc. Anii ultimului război, zguduind profund conștiințele intelectualilor, au devansat încă mai mult fragila experiență avangardistă. După război, mulți scriitori, asemenea lui Jean Paul Sartre, și-au modificat concepția artistică în favoarea unei creații angajate : „deși litera-

[1] F. Aderca, *De vorbă cu Ion Barbu*, „Viața literară“, 15 octombrie, 1927.

tura și morala sînt două lucruri diferite, în profunzimea imperativului estetic distingem imperativul moral“ [1].

În țara noastră, ca și în alte țări socialiste, modificările radicale din structura societății au provocat în conștiința scriitorilor o reevaluare a conceptelor poetice, și o reformulare a caracterului moral al operei de artă. „Arta și artistul nu pot rămîne pînă la urmă departe de om, — scria după război un poet ca George Bacovia. („cel atîta vreme izolat“) — Am experimentat eu însumi aceasta. Căci, iată, oamenii m-au descoperit“ [2].

Eul nu mai poate rămîne închis, afirmă Titus Popovici, „existența celorlalți asaltează cu întrebările ei propria noastră existență, fertilizînd-o sau cutremurînd-o, obligînd-o în orice caz, la un alt rol decît cel atît de steril al indiferenței“...[3] Marile probleme și drame ale lumii contemporane determină o reconsiderare a poetului „vates“ și a literaturii ca „misiune“ [4]. „Cred în lava cuvintelor“ [5], declară scriitorul Eugen Barbu, iar poetul Adrian Păunescu se întreabă : „Ce poet român de astăzi ar putea solidariza opinia publică pentru un gest măreț al său ?“ [6]

Astfel, o dată cu epuizarea avangardei literare, experimentele limită în cercetarea Eului psihologic s-au încheiat. Rămîne valabilă ideea libertății poetului și, ca urmare, ideea deschiderii către orice formulă estetică cu asumarea responsabilităților ce revin propriei arte și a unui mesaj uman. Dealtfel, acesta și este peisajul literar actual, caracterizat prin coexistența tuturor formulelor posibile : realismul alături de „noul roman“, poezia vizionară a lui Saint John Perse și aceea lucid-ironică a lui Prévert, versul militant al lui Eugen Jebeleanu sau Adrian Păunescu, alături de poezia limbajului proprie lui Nichita Stănescu etc. O eterogenitate de formule egală cu numărul poeților înșiși.

---

[1] *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, 1969, p. 79.
[2] *Misiunea scriitorului contemporan*, p. 9.
[3] *Idem*, p. 80.
[4] G. Călinescu, *idem*, p. 47.
[5] *Idem*, p. 37.
[6] *Idem*, p. 236.

Scanned with OKEN Scanner

* * *

Dar această varietate de personalităţi poetice unde îşi are oare suportul ? S-a văzut că „libertatea totală“ nu duce cu siguranţă la coerenţa individualităţii creatoare, ci mai curînd la pulverizarea ei. Supunerea la un ideal supraumân ar avea ca efect, de asemenea, nu diversitatea, ci uniformitatea literaturii, chestiune la care se referă undeva F. Brunetière [1]. Asemenea întrebări denotă că preocupările criticii, încheiate în plan estetic prin libertatea tuturor structurilor literare, nu s-au epuizat în planul aderenţelor etice ale artei. Cea mai violentă negare a elementului moral, în „programul“ avangardist, a dus, ca o răzbunare, la autonegarea esteticului însuşi. Nu cumva eticul e un „blestem“ sau nepeiorativ spus, o dimensiune fatală, genetică a esteticului însuşi ?

Carlos Bousoño, poet spaniol şi cercetător al poeziei, reia procesul în lucrarea sa *Teoria expresiei poetice* (1952). Cele două concepţii „artă pentru artă“ şi artă cu finalitate morală, sînt egal de unilaterale şi egal de justificate. Unui cititor, e firesc să-i provoace „desentimentul“ o operă care contravine unghiului său moral. Dar nu e firesc s-o condamne sub aspect estetic, pentru că o altă operă „imorală“ din acelaşi unghi, îl poate convinge de valoarea ei artistică.

E firesc, apoi, din perspectiva cititorului „purist“ să nu judece o poezie în funcţie de justeţea ideii morale pe care o promovează ; dar e nefiresc să nu-şi dea asentimentul unui poem izbutit artistic, din cauza tendinţei sale morale. Adevărul este că un concept moral e valabil într-un anume sistem de relaţii istorice şi artistice. În vremea lui Baudelaire, un aristocratism estetic dominant, avid de exotisme şi „originalităţi“, putea să guste o literatură pe teme „imorale“. Privită în context, poezia lui Baudelaire poate fi înţeleasă şi poate determina asentimentul cititorului „moral“. Totul este ca poemul să facă dovada unei responsabilităţi a concepţiei sale „imo-

[1] *Evoluţia criticii literare de la Renaştere pînă în prezent*, Bucureşti, 1972, p. 61—62.

Scanned with OKEN Scanner

rale“ și a sincerității. Gradele de moralitate sînt diferite, desigur, dar antrenarea sinceră într-o anume idee morală creează drama sufletească, din care izbucnește esteticul. În raportul artistului cu ideea adoptată „bate o inimă și se afirmă o conștiință“ [1], altfel spus, esențialul este că pornirea etică există. Imorale apar în artă numai „moralizările“ și „estetizările“ nesincere. Afirmațiile lui Carlos Bousoño sînt profunde și specifice unui gînditor din veacul nostru, care se exercită pe un teren de valori estetice foarte variate. Astfel — spune el — „un literat nu poate fi «imoralist», chiar să vrea, dacă în același timp nu are dorința, la fel de intensă, de a renunța să se manifeste ca un scriitor adevărat“ [2]. „Noul roman“, chiar dacă autorul lui, Robbe-Grillet, se declară „amoralist“, în măsura în care exprimă o trăire umană este un roman moral și valid artisticește. Izbutind să fie lipsit de orice fior uman, de orice tensiune a conștiinței, ar fi într-adevăr „amoral“ și implicit aestetic. Decizia lui Bousoño este însă mai fermă : „Trebuie să ne obișnuim să vedem moralitatea (așa cum am înțeles cuvîntul), deși în general implicită, a unei compoziții literare, ca singurul teren pe care pot răsări și crește florile dificile ale artei. Cu cît acest pămînt va fi mai roditor și de mai bună calitate, iar suportul etic mai hrănitor, cu atît vor avea aceste flori culori mai frumoase și o vigoare mai mare“ [3].

Substratul moral este indispensabil, nu ca o tendință sau teză, ci ca un generator al sensibilității estetice — iată concluzia criticului și poetului spaniol. Dar interdeterminarea dintre sensibilitatea estetică și conștiința morală o vedem azi mereu mai des afirmată și chiar teoretizată de scriitorii înșiși, creatorii valorilor estetice. Astfel, o recentă operă, *Viața ca o pradă*, de Marin Preda, lucrare cu aspect de biografie ori de Bildungsroman, poate fi privită, din alt unghi, ca o *Ars poetica* proprie

---

[1] D. Matei, *Conceptul de realitate în artă*, București, 1972, p. 7.

[2] Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, București, 1975, p. 363.

[3] *Idem*, p. 364.

autorului. Cartea este o expunere de fapte biografice și evenimente sociale, a căror acumulare și întrepătrundere au condus la plămădirea structurii psihologico-intelectuale a scriitorului, la starea de spirit din care s-a născut romanul *Morometții*. Fraza de început e adînc semnificativă : „Aventura conștiinței mele a început într-o zi de iarnă cînd o anumită întîmplare m-a făcut să înțeleg deodată că exist". O „întîmplare" în care tînărul face prima distincție dintre bine și rău. Starea morală ar fi deci o caracteristică esențială a condiției umane. De-aici provin o serie de întrebări : „Ce e lumea... ?" ; „Cum trăim, unde e lumina vieții"... Cine sînt eu însumi ? etc. Altfel spus, începe trăirea și cunoașterea lumii, viața însăși, care este o desfășurare de evenimente imprevizibile, greu de înțeles și clasificat. Tînărul pune la contribuție facultățile comune speciei : rațiunea, voința, intuiția... Din lecturi își formează o concepție despre lume, una rațională, însușită inițial de la Platon și Descartes. „Prin gîndire putem descoperi în noi lumina"... Formulează astfel și o replică la adresa unor filozofii dezarmante, semnate de un Dostoievski, Tolstoi, sau a viziunii lui Nietzsche, deficitară în plan etic. Ajunge, în fine, la o concepție proprie, vitalist-rațională, care-i permite să înfrunte existența prin muncă și creație, acte profund morale. Pentru creație însă, conștiința morală e o premisă, dar nu e totul. I se adaugă o forță obscură, pe care scriitorul o numește un „secret al său". Menționează în plus că și alți scriitori, ca Miron Radu Paraschivescu, Geo Dumitrescu, aveau un „secret" al lor. Acest secret nu e altceva decît propria lor individualitate, o energie care izbucnește din adîncuri. Străduința consecventă într-un plan moral, antrenează această putere individuală, care-și află o desfășurare spontană dar coerentă avînd ca rezultat opera de artă, creația. Într-un asemenea moment fericit de convergență a conștiinței morale cu energia personală, imprevizibilă, s-a născut romanul *Morometții* [1].

Un alt contemporan, poetul Ioan Alexandru, traversează cîteva etape, de la o poezie a Eului spontan și

[1] M. Preda, *Viața ca o pradă*, Ed. „Albatros", 1977.

tumultuos, necenzurat de reguli și de norme, la un poem al stărilor de revelație a valorilor supreme, exterioare și suprapuse individului. Ca altădată Ion Barbu, în confesiunea reprodusă mai înainte, Ioan Alexandru distinge poezia în abandonarea unicității și în deschiderea spre universal : „Nu *eu* sînt obiectul poeziei mele ci *eu* păstrat, transfigurat în ceilalți. Dacă eu nu am pătruns în ceilalți, dacă altul n-are nimic în mine, eu încă nu exist, oricîtă gălăgie aș face". Afirmarea condiției morale a creatorului urmează, firesc, în consecința unui asemenea raționament : „Este vorba... de o jertfire a sinelui pentru a-și dobîndi adevărata identitate imposibilă în comuniunea celorlalți... — roua de pe firul de iarbă n-o ajunge raza soarelui dacă nu-i pură." Așadar, esteticul e un reflex al eticului, și toată poezia modernă, de la Poë și Baudelaire, e pusă ferm sub semnul îndoielii, fiind expresia Eului închis, obscur, „victima tenebrelor". „Chiar dacă s-ar scrie la un moment dat și s-ar citi numai astfel de texte negative, Poetul nu trebuie să abdice de la menirea lui de vestitor al biruinței Luminii asupra întunericului..." Specia preferată devine Imnul (*Imnele bucuriei, Imnele Transilvaniei*) care glorifică „valorile nepieritoare", extraindividuale. Dar Ioan Alexandru este un „obiectivist" venit după consumarea modernității subiective, pe care n-o poate înlătura ușor din programul său poetic. Originalitatea, personalitatea își are deci rostul ei fiind, dealtfel, indispensabilă universalului : „Nu în apă se reflectă cel mai bine soarele, ci în bobul de rouă. Nu poți ști nimic despre umanitate, dacă nu ești om, persoană, eu absolut unic în istorie, de neconfundat cu nimeni niciodată". Originalitatea cu orice preț e totuși o iluzie, și individualitatea se descoperă pe sine numai prin „asimilarea" marilor valori universale [1].

Acesta e punctul final, ultima ecuație a evoluției raporturilor dintre etic și estetic.

Sensul original, individual, al valorilor estetice moderne rămîne conservat, în schimb o idee nouă se impune tot mai mult în conștiința artistică de pretutindeni, și anume că energia și libertatea creatoare a individuali-

[1] *Interviu cu Ioan Alexandru...*, „Luceafărul", 29 oct. 1977.

Scanned with OKEN Scanner

tăţii sînt nelimitate în cazul cînd se întemeiază pe acea stare, pe acel fond moral care constituie garanţia coerenţei şi unităţii eului. Un sistem etic, nu dictat de sus, ca în cultura medievală, ci supravegheat de jos, dinlăuntrul fiinţei individuale, care presupune această constantă pentru a fi ea însăşi unică.

O structură etică imanentă, ci nu un model aprioric de perfecţiune, este centrul generator al fiinţei umane care permite energiei individuale să se reverse într-o operă, şi prin aceasta individului să se ridice fără a se renega pe sine, spre zonele cele mai înalte ale universalităţii.

Scanned with OKEN Scanner

DUMITRU MATEI

CONȘTIINȚĂ MORALĂ CONȘTIINȚĂ ESTETICĂ

Studiul acestui raport presupune, înainte de toate, analiza modalităților prin care actul pictural — termenul nostru de referință — intră în contact cu structurile conștiinței estetice și cu structurile conștiinței morale. Considerăm, dealtminteri, că aspectele multiple și delicate ale raportului etic-estetic pot fi desprinse și mai amplu particularizate dacă angajăm cercetarea la nivelul formelor de conștiință socială la care ne referim. Din acest unghi, corelările specifice și implicațiile pe care conștiința morală le dezvoltă în sfera conștiinței estetice pot fi urmărite pe un spațiu problematic mai larg și mai revelator.

Conștiința estetică ne apare, în primul rînd, ca expresie a vieții și conștiinței sociale, o expresie, de bună seamă, particulară și specializată. Particulară, întrucît a apărut și s-a dezvoltat în matca artei ca tip fundamental al activității omenești. Specializată, întrucît evoluția însăși a artei a generat necesități și forme specifice de cunoaștere în sistemul cunoașterii umane: estetica (înțeleasă ca meditație filosofică asupra artei), istoria literaturii și artei, critica literară și de artă. Acestea ni se par a fi orizonturile constitutive, istoric determinate și specializate ale conștiinței estetice, planurile de ridicare a experienței estetice la concept și a artei la conștiința de sine. Este însă limpede că această accepție este și rămîne una din multele posibile, pentru că problemele conștiinței estetice pot fi formulate, de pildă, la nivelul artis-

Scanned with OKEN Scanner

tului și al spectatorului, la nivelul marilor epoci de artă, a unui popor sau națiuni și, de asemenea, în perspectiva diferitelor meridiane geografice (conștiință estetică de tip mediteranean, oriental etc.). Ne-am oprit la ceea ce considerăm a fi accepția cea mai generală, întrucît sub o atare înțelegere prezența, mișcarea și acțiunea conștiinței morale în sfera conștiinței estetice ni se dezvăluie cu mai multă limpezime.

Explorată în relațiile sale cu seriile producției intelectuale învecinate, conștiința estetică — prin orizonturile sale specializate — ne apare ca un sistem *sui generis* de absorbție și de prelucrare a influențelor. De-a lungul acestui extrem de complex și delicat proces, conștiința estetică evidențiază, pe de o parte, capacitatea de adaptare la sugestiile mediului său de viață, precum și capacitatea de a le interpreta și evalua. Ea aduce, în contact cu ideologiile politice, cu știința, filosofia și morala, informații privind relațiile omului cu oamenii și relațiile omului cu universul. Iată, prezentat schematic, un exemplu. Principala teză a ideologiei politice din secolul luminilor se referea la problema egalității (de la natură) a omului. Această stare de lucruri s-a concretizat — la nivelul orizonturilor specializate ale conștiinței estetice — în teza potrivit căreia arta este un tezaur care trebuie să aparțină întregii societăți. Deschiderea experienței artistice, în consecință, către aspectele vieții cotidiene a cetățeanului, în scopul (moral) de a-i interpreta gîndul și sentimentele, de a-l educa și înălța nu constituie, de bună seamă, un fenomen care să poată fi pus, exclusiv, în relație cu modificarea gusturilor. Conștiința estetică absoarbe ceva din cîmpul experienței umane, dar și descarcă ceva în acest orizont, modulînd, în acest fel, practica procesului semnificant. Ea relevă, pe de altă parte, capacitatea de a genera noi coduri „normative", ceea ce înseamnă, explicit, asumarea unei anumite poziții în ordine axiologică. Este știut, dealtminteri, că suflul revoluției tehnico-științifice contemporane asupra artelor plastice, în special, s-a concretizat, pe alocuri, în conceptul „obiectivității" (neangajarea subiectivității artistului în combustia actului de creație, ca și cum acest lucru ar fi posibil), așadar în mai vechea idee a „impersonalizării". Acest efect ideologic (apărut la contactul dintre ideologia artistică și ideologia științifică) induce în

Scanned with OKEN Scanner

sfera experienței estetice o atitudine „detașată“ în raport cu opera, adică o atitudine din care dimensiunea morală (prin refuzul programatic de a comunica oamenilor un gînd și un simțămînt omenesc) este eludată. Prin raportare la jocul forțelor ideologice din cîmpul socio-cultural, conștiința estetică (prin orizonturile ei specializate) devine o instanță socială producătoare de ideologii din care niciodată nu lipsesc însă interpretări date ideii de moralitate în artă. Să ne gîndim, de pildă, la ideologia „secularizării artei“ în epoca renascentistă sau la ideologia „artei pentru artă“ în epoca modernă, pentru a conchide că forma conștiinței sociale la care ne referim poate fi surprinsă și definită atît în raporturi de reciprocitate și de complementaritate cu celelalte forme ale conștiinței sociale, cît și în raporturi tensionale. În raport cu experiența estetică propriu-zisă spre care se deschide, dar pe care o și depășește, conștiința estetică deține funcții și proiecte, opțiuni și direcții care atestă vocația ei constructivă în ordinea moralității, dar potrivit propriei sale naturi și finalități.

Încă înainte de jumătatea secolului trecut, — ca să invocăm istoria — arta (în general) a început, timid, să-și pună sieși întrebări care, o dată cu apropierea sfîrșitului de veac, deveneau din ce în ce mai stăruitoare, mai neobișnuite și mai tulburătoare. Erau întrebări puse, în primul rînd, în legătură cu modificările ce surveniseră în structurile sensibilității estetice sau în legătură, mai ales, cu întrebările relative la destinul social al artei într-o societate a cărei cod și echilibru moral se șubrezise-seră. Erau întrebări formulate uneori gălăgios și în spirit anarhic, într-un context în care, pe de altă parte, „arta oficială“ burgheză își pierdea din ce în ce mai evident eficacitatea expresivă și capacitatea creatoare. Dar insistenta interogație la care ne referim nu se putea situa cîtuși de puțin dincolo de presiunile exercitate de sistemul valorilor estetice și morale în funcțiune. Un cercetător înzestrat cu un ascuțit spirit de pătrundere nota că „...tablourile refuzaților (este vorba de impresioniști — n.ns., D. M.), stîrneau ironia și batjocura nu numai din pricina presupuselor lor imperfecțiuni ; ele provocau și protestul moral al burgheziei... Burghezia nu se mai aștepta ca arta să-i dezvăluie un adevăr nou, o imagine nouă a lumii, și nici s-o trezească la realitatea

Scanned with OKEN Scanner

propriei sale existențe : ea voia de la artă doar ceea ce ani și ani de-a rîndul îi oferiseră iscusiții ei fabricanți de tablouri : savoare estetică, amabile jocuri ale imaginației, puțină biciuire a simțurilor și multă, foarte multă deșertăciune“ [1].

Dar să reținem că revolta și protestul majorității comunităților artistice împotriva „inhibițiilor impuse de o falsă morală“ începuse demult. Polemica împotriva burghezului fusese purtată încă de primii romantici. Era însă vorba mai curînd de o atitudine decît de o convingere radicală. După 1870 refuzul lumii burgheze va deveni însă un fapt concret, va deveni „refuzul unei societăți, al unor moravuri, a unei morale, al unui mod de viață“ [2].

Nu vom insista în aceste rînduri asupra a ceea ce Francastel înțelege prin „valori care se epuizează“. Chestiunea este mai complicată decît poate să pară la prima vedere. De ajuns să notăm că istoria artei de la sfîrșitul secolului trecut ne furnizează, într-adevăr, dovezi incontestabile în legătură cu faptul că „valorile vii ale prezentului“ s-au afirmat pe un fond de revoltă și protest, că acest fenomen nu a generat doar disensiuni de păreri și scandaluri publice, ci un „nou spirit artistic“, spirit care a mobilizat și concentrat în sensul afirmării sale probleme de ordin filosofic, etic și estetic, o problematică politico-ideologică *sui generis*. Pentru a întări această idee să mai notăm că în a doua jumătate a secolului al XIX-lea concepte ca : *libertate, angajare, realitate* și *adevăr* — de exemplu — au fost considerate, în contextul mișcărilor sociale de mare răsunet, sub exigențe care le-au conferit, în primul rînd, noi determinări de ordin moral. Avem în vedere situația generată de spiritul revoluționar european de după 1848, spirit pe care gîndirea filosofică marxistă începuse a-l fecunda în straturi de adîncime. Grație curenților care veneau din cercurile democrat-revoluționare, se desfășoară un proces de împrospătare și de radicalizare a viziunii artistului despre lume (realismul „scandalos“ profesat și transpus în pînzele lui Courbet, să zicem), pictura și artele, în general,

---

[1] Herbert Frank, *La început a fost scandalul*, Ed. Meridiane, 1971, p. 11.

[2] Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, 1968, pp. 46—47.

Scanned with OKEN Scanner

își reorganizează principiile de semnificare și de expresie în prespectiva unor exigențe estetice, etice și filosofice care depășeau cadrul ideologic impus de arta oficială.

Către sfîrșitul secolului trecut, baza istorică și atitudinea artei, dar, mai cu seamă, noile ei capacități constructive s-au deplasat în direcția rupturii față de sistemul și substanța vechilor valori. Dar, fie că intrau în modă „mitul sălbaticului", „arhaismul" și „negrismul", fie că era vorba de „poeticile evaziunii", de reacția deschisă, publică, împotriva ipocriziei, convențiilor și corupției generate de o conștiință morală pe cale de a-și epuiza resursele umane inițiale, de conținutul critic — sub aspect estetic și moral — al diferitelor poetici individuale sau de grup *(Manifestele)*, un lucru devenise cît se poate de limpede, și anume că pentru afirmarea „valorilor vii ale prezentului" arta se angajase pe calea unui lung și greu proces de auto-comprehensiune și articulare sistematică multidimensională a conștiinței de sine. Să precizăm numaidecît că acest proces vizează ambele tipuri de valori — etică și estetică — și nu numai cercetăriie de ordin formal, așa cum s-a zis și s-a repetat de nenumărate ori, la noi și aiurea. Și încă un lucru ar mai fi de subliniat : procesul la care ne referim desemnează, în general, actele prin mijlocirea cărora se structurează conștiința unui nou tip de relație dintre artă și viață. În această complexă conjunctură, majoritatea curentelor și tendințelor care au configurat arta secolului nostru au inclus o meditație, uneori extrem de pătrunzătoare, asupra omului și asupra condiției sale morale. În structura lor intimă subzistă referințe clare la situația nouă a umanității, un nucleu de principii etico-filosofice sistematizat și afirmat ca atare [1]. Precizăm imediat că aceste nuclee de principii etico-filosofice configurate la nivelul

[1] Asemenea nuclee etico-filosofice, mai mult sau mai puțin închegate, sînt prezente în poetica diferitelor ideologii artistice. Le-am putea detecta în ceea ce s-a numit *abstracția geometrică* și *abstracția lirică*, în poetica *Bauhaus*-ului, în *cinetism* și *op-artă*, în *cubism* și în mișcarea *Cobra*, în *constructivismul rus* și în *De Stijl*, în *expresionism*, *fovism*, *futurism* și *impresionism*, în *arta naivă* și în *pop-artă*, în *realism*, în *realismul magic* sau *fantastic*, în *suprarealism*, în *simbolism* etc. (Am urmat, cum se vede, ordinea alfabetică).

Scanned with OKEN Scanner

conștiinței estetice dețin valoarea unui instrument care operează în datele și în substanța experienței artistice, vizînd finalitatea estetică însăși a operei de artă. Se înțelege numaidecît că, subliniind acest fapt, nu avem în vedere o simplă mișcare de translație a corpurilor doctrinare în datele experienței. Căile de corelare ale eticului cu esteticul sînt mult mai variate și mai complicate. Ne-am fixat atenția asupra a ceea ce am numit „nuclee etico-filosofice" pentru a marca faptul că ideologiile artistice specifice secolului al XX-lea au generat o nouă conduită morală în cîmpul conștiinței estetice, fie și numai prin patosul lor social, că ele au prelucrat ceva din structurile sociale într-o nouă direcție, și au trecut, într-o modalitate sau alta, mai mult sau mai puțin accentuat, la reconsiderarea sistemului de valori în funcțiune. Artele plastice intrau astfel, într-un fel sau altul, în cîmpurile de tensiune generate de contradicțiile societății burgheze : alienare, război, injustiție. Conștiința estetică primea noi determinări, și, grefîndu-se pe structurile noilor mișcări, genera noi opțiuni estetice și morale.

Expresionismul — de exemplu — nu s-a constituit, pur și simplu, doar ca reacție picturală — antiimpresionistă și antinaturalistă în genere — ci, mai ales, ca stare de spirit generată și întreținută de revolta unei întregi generații de artiști, o revoltă îndreptată în primul rînd împotriva edulcoratului și falsului „progresism" confecționat de ideologia politică burgheză. Această reacție — picturală și ideologică, deopotrivă — izvora, pe de altă parte, din contradicțiile societății capitaliste europene în general, și, mai cu seamă, din situația specială a Germaniei din anii imediat precedenți primului război mondial [1]. Sub raport ideologic, expresionismul a fost definit ca o ideologie artistică antiburgheză, o „artă de opoziție". Primul critic — Hermann Bahr — care a încercat să-i cir-

[1] Arnold Gehlen, în lucrarea sa intitulată *Imagini ale timpului* (Ed. Meridiane, 1974, p. 222), observă că „în anii dinaintea primului război mondial, în Germania, s-a prăbușit terenul tradiției în toate sectoarele ; au început mișcări violente. Îți poți face o idee de duritatea și stăruința cu care secolele dinainte imobilizaseră energia nucleară a adîncului omenesc numai dacă ai trăit felul în care ea s-a eliberat și s-a împrăștiat în toate părțile ca explozii spirituale".

Scanned with OKEN Scanner

cumscrie poetica s-a referit, cu precădere, la poziția mișcării în raport cu absurditatea situației existențiale generată de declanșarea războiului. El pune în evidență faptul că „progresul" și „fericirea generală" în viziune burgheză se spulberaseră sub șocul primului război mondial, că aceste concepte ale ideologiei politice wilhelmiene fuseseră înlocuite cu prăbușirea morală, cu deznădejdea și sfîșierile sufletești, cu dezastrul național.

Expresionismul a mai fost considerat, cu deplin temei, ca una din mișcările artistice cele mai complexe ale secolului al XX-lea. Nu este posibil să insistăm aici asupra ariei de răspîndire, asupra tuturor principiilor care au caracterizat manifestările regionale sau naționale, și nici să poposim asupra diferitelor tendințe care au apărut în interiorul acestei mișcări. Bogăția și calitatea experienței artistice expresioniste, accentele înnoitoare, motivația estetică, etică și filosofică pe care a adoptat-o în diferite împrejurări și sub influența diferitelor centre artistice, diversitatea stilurilor picturale, ca și aceea a opțiunilor social-politice particulare ale artiștilor fac imposibilă încercarea de a-i căuta un factor de unitate în ceea ce privește modalitatea de negație a mentalităților burgheze în genere, ca și încercarea de a-i căuta un numitor stilistic comun. Dar anumite elemente se regăsesc, într-un fel sau altul, în mai toate formele de exercițiu ale experienței artistice expresioniste. Istoricul de artă italian Mario de Micheli propune în acest sens o „schiță orientativă" în trei puncte : dezlănțuirea comunității artiștilor împotriva vulgarității și filistinismului burghez de marcă wilhelmiană ; pledoaria pentru eliberarea instinctului de sub „inhibițiile unei false morale" ; denunțul „durității societății civilizate și a vulgarității ei", refugiul în „regatul inalienabil al spiritului" conjugat, uneori, cu o poziție activă „în sens critic și polemic, cu obiective specifice de-a dreptul politice". Deși mai puțin atent la inconsistențele și atitudinile depășite ale expresionismului (în raport cu Arnold Gehlen care face o critică aprofundată, după cum ni s-a părut, a poeticii expresioniste), cel puțin una din concluziile lui Micheli trebuie reținută și subliniată aici. Referindu-se la „orientarea realistă" a expresionismului, el notează că „această tendință a cărui rădăcină trebuie căutată în filonul culturii naturaliste constituie o tentativă serioasă de a de-

Scanned with OKEN Scanner

păşi ruptura ce se crease la sfîrşitul secolului XIX între artă şi societate. Artiştii se hotărăsc să se alăture noii forţe istorice destinate a lua locul burgheziei şi să pună arta lor în serviciul proletariatului. Independent de modul în care s-a desfăşurat, acesta este un fapt bogat în consecinţe culturale chiar şi în perspectiva viitorului. Această alegere, în anii care vor urma, se va afla în centrul problemei unui larg sector al intelectualităţii şi întotdeauna, în momentele cele mai încordate şi mai bogate ale istoriei, se va prezenta din nou, cu egală urgenţă: ea va apărea ca alternativă a crizei, a neliniştii, a disperării. Chiar şi suprarealismul se va lovi de necesitatea unei atari alegeri“ [1].

Criticul şi istoricul de artă Dan Grigorescu aduce importante clarificări în ceea ce priveşte, îndeosebi, direcţiile şi orientările care s-au conturat în mişcarea expresionistă — o direcţie militantă, de critică activă, de accentuată atitudine polemică faţă de societatea vremii şi faţă de codul ei moral, direcţie care a evoluat paralel şi uneori prin interferenţe cu orientarea expresionismului spre abstracţie („expresionismul abstract“). Extrem de importantă ni se pare a fi însă, pentru ordinea de idei a studiului de faţă, particularizarea expresionismului românesc. „Fără să se fi constituit într-o grupare, fără să se fi conformat unui program sau manifest, expresionismul românesc aparţine, aproape în totalitate, direcţiei militante. El s-a afirmat cu precădere în grafică (mai ales în cea a revistelor progresiste de după primul război mondial), ca o modalitate de dezbatere directă a problemelor sociale şi politice ale vremii“ [2]. Un Tonitza, Aurel Mărculescu, Nicolae Cristea sau un Jiquidi s-au remarcat, deopotrivă, prin expresia plastică deosebit de revelatoare, o expresie de natură să amplifice virulenţa atacurilor îndreptate împotriva unei societăţi generatoare de „suferinţă şi neîmplinire“. Opera unui Mattis Teutsch — figură proeminentă a expresionismului european — dar mai ales a unui Lascăr Vorel, un artist pentru care maniera expresionistă era în mod predilect practicată în

---

[1] Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 115.
[2] Dan Grigorescu, *Expresionismul*, Ed. Meridiane, 1969, p. 189.

Scanned with OKEN Scanner

scopul „conturării profilului moral al marii burghezii“ se alătură artiștilor menționați pe o aceeași direcție militantă.

Este indiscutabil că orientarea realistă a expresionismului a dobîndit o mai accentuată capacitate de extindere, o nouă vigoare și rezonanță imediat după sfîrșitul primului război mondial cînd, în cercurile artistice din Europa, conștiința estetică va fi din nou solicitată de „asprimea realității“, dar de astă dată — sub influența evenimentelor social-politice din Rusia anului 1917 — pe o direcție mai decis angajată în cîmpul tensiunilor sociale. Verva satirică și caracterul, uneori, nedisimulat feroce al scenelor de moravuri care vizau „o burghezie obsedată de sex și de arginți“, conturează cu deosebită limpezime opțiunile stilistice ale multor artiști expresioniști. Se poate afirma că ideologia mișcării expresioniste — dar nu numai ea — a pus cu serveritate în discuție fundamentele înseși — estetice și morale — ale lumii burgheze, valabilitatea mentalităților și moravurilor ei. Cu o forță irezistibilă și de neimaginat înainte de război, arta — în general — a devenit conștientă de necesitatea instaurării unui nou tip de umanitate. Ea a devenit conștientă, mai ales, de faptul că dezastrul valorilor o constrînge — ceea ce s-a și întîmplat — să părăsească speculația sterilă și controversele privind „metodele de creație“, pentru a intra decis în miezul fierbinte al conflictelor sociale. „Revizuirea valorilor — observă René Huyghe —, proces inițiat de artă, a încetat să fie un joc intelectual. Acest proces cîștiga domeniile cele mai diverse și cele mai întinse și lua o amploare istorică“ [1].

În acest amplu proces de revizuire se înscrie, cu o incisivitate fără precedent, mișcarea *DADA* întemeiată de Tristan Tzara în 1916 la Zürich. Determinarea morală a acestei mișcări este apăsat subliniată de însuși întemeietorul ei : „Dada s-a născut dintr-o necesitate morală, dintr-o voință implacabilă de a atinge un absolut moral, din sentimentul profund că omul, în centrul tuturor cre-

---

[1] René Huyghe, *L'art et le monde moderne*, vol. II, Larousse, Paris, 1970, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

ațiilor spiritului, trebuie să-și afirme superioritatea asupra noțiunilor sărăcite de substanță umană...“ [1].

Negația absolută a artei de pînă atunci, a culturii și civilizației umane în genere — considerată ca principiu director al mișcării — nu poate fi disociată de împrejurarea, extrem de importantă, că *Dada* a sesizat cu o rară acuitate criza ce cuprinsese întregul sistem de valori al lumii burgheze. Apariția ei nu poate fi pusă în mod necesar în legătură cu ideea gratuității și scandalului în sine. Rămîne o cu totul altă chestiune aceea a modalității adoptate pentru a „scoate omenirea din criză“. Cert este că o atare situație — accentuată de război — a orientat mișcarea *Dada* spre o „ruptură brutală“ nu numai cu arta de pînă atunci, ci cu totalitatea cuceririlor culturii și civilizației umane în genere. Sorgintea morală, ca și această *pars destruens* a dadaismului sînt subliniate de toți comentatorii mișcării. Printre altele, aprecierea lui Morpurgo-Tagliabue ni se pare a fi una dintre cele mai revelatoare. „Ea (mișcarea Dada — n.ns., D.M.) s-a născut ca o revoltă convulsivă împotriva rezultatelor unei civilizații — civilizația occidentală a logicii, a științei, a organizării — care, de pe culmea progresului său, oferea oamenilor cel mai confuz și mai interminabil dintre masacre. Ea dădea naștere unei indignări disperate afișată strident, care răsturna toate principiile acestei civilizații : religie, patrie, onoare, adevăr și toate celelalte valori. La ceea ce părea (pe foarte bună dreptate, după cum ne dăm seama astăzi) a fi falimentul unei civilizații, ei opuneau — puțin cam isteric, puțin cam bizar și puțin cam mistificator — programul unei anarhii sentimentale absolute“ [2].

Nu vom putea insista îndeajuns asupra conținutului și semnificațiilor manifestelor mișcării *Dada*, sau asupra principiilor și procedeelor de creație literară sau plastică. Istoricii și criticii de artă europeni recunosc însă că principiul *automatismului* — principiul fundamental de creație al mișcării — a răvășit, efectiv, întregul cîmp al culturii și civilizației europene. De menționat însă că

---

[1] T. Tzara, *Le surréalisme et le monde moderne*, Nagel, Paris, 1947, p. 17.

[2] Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, Ed. Meridiane, 1976, vol. II, p. 270.

Scanned with OKEN Scanner

această mișcare „subversivă“ și „negatoare la modul absolut“ nu s-a putut menține ca atare în contextul experiențelor artistice europene. Sterilitatea și „anarhia sentimentală“ l-a determinat pe André Breton, unul din primii entuziaști adepți ai mișcării, s-o părăsească și să întemeieze *suprarealismul*. *Dada* îi fusese fermentul. Dealtminteri, Tristan Tzara însuși recunoștea, după cel de al doilea război mondial, cu deplină îndreptățire și luciditate : „Este absolut sigur că *tabula rasa* aleasă de noi ca principiu conducător al activității noastre nu avea valoare decît în măsura în care altceva o va înlocui“.

Programului în exclusivitate destructiv al mișcării *Dada* i se va opune negația activă, aspirația constructivă a suprarealismului, tendință marcată — ca și în cazul expresionismului sau dadaismului — de sentimentul crizei, sentiment devenit cu deosebire acut în anii ce au urmat dezastrelor și traumatismelor morale provocate de primul război mondial. Urmărind, în consecință, menținerea și intensificarea acestui sentiment, suprarealismul — spre deosebire de curentele artistice amintite — viza, în primul rînd, să asocieze *revolta intelectuală* împotriva lumii burgheze cu *acțiunea*. Reprezentanții săi cei mai de seamă (și sub raport ideologic) — Breton, Aragon, Eluard, Peret — au căutat, au găsit și adoptat o soluție revoluționară explicită : poziția și acțiunea antiburgheză a mișcării nu va întîrzia s-o asocieze mișcării comuniste, „mișcare animată de cea mai fierbinte dorință constructivă“ (René Huyghe). Opțiunea politică a suprarealismului va fi, dealtminteri, puternic subliniată în paginile revistei *Le surréalisme au service de la révolution*. Afirmînd, de pildă, că arta autentică de astăzi este legată de activitatea socială, revoluționară, André Breton adăuga, extrem de semnificativ pentru poziția mișcării în general, că „în situația actuală a crizei lumii burgheze, din zi în zi mai conștientă de propria-i ruină, cred că arta de astăzi trebuie să se justifice ca o consecință logică a artei de ieri, și în același timp, să se supună, și asta cît mai degrabă cu putință, unei activități de interpretare, care să producă explozia dezbinării sale în societatea burgheză“ [1].

---

[1] André Breton, *Position politique du surréalisme*, Sagittaire, Paris, 1935, p. 68.

Scanned with OKEN Scanner

Sub raport estetic, suprarealismul neagă — după cum se știe — principiul *mimesis*-ului [1], „principiul identității", căutînd să pună în valoare, sub influența și sugestiile doctrinei freudiene, principiul „liberei inspirații" a artistului. Combustia visului și a reprezentării, ca și cercetările mereu adîncite în sfera mijloacelor și a viziunii plastice au introdus în pictură imagini de o neobișnuită forță evocatoare, așa cum le găsim, de pildă, în opera unui Max Ernst, De Chirico, Miró, René Margritte sau Yves Tanguy. Să precizăm însă că înțelegerea suprarealismului — în primul rînd la nivelul propriei sale ideologii — ca o *atitudine* a spiritului în fața lumii și a vieții, și nu ca mișcare constrînsă să se ordoneze în perspectiva unui cod normativ de tip tradițional, a contribuit în cea mai mare măsură la difuziunea mișcării, la proliferarea experienței artistice suprarealiste pe toate meridianele [2]. Ca modalitate plastică modificată, de bună seamă, în atmosfera și în contextul spiritual ce au urmat celui de al doilea război mondial, suprarealismul pledează, în continuare, pentru o mai largă respirație afectivă a vieții în condițiile în care civilizația zilelor noastre tinde parcă să-i restrîngă aria de cuprindere și de manifestare, pentru o existență umană autentică, scoasă de sub spectrul alienării. Atrăgînd atenția asupra împrejurării extrem de importante, și anume că suprarealismul nu s-a constituit într-o școală generatoare de rigide pre-

---

[1] Vezi în acest sens lucrarea lui Gérard Durozoi și Bernard Lecherbonnier, *Le surréalisme*, théories, thèmas, technique, Larousse, Paris, 1972; G. Bazine, *Histoire de la peinture moderne*, Hypérion, Paris, 1950; Ion Biberi, *Arta suprarealistă*, Ed. Meridiane, 1973; René Huyghe, *L'art et le monde moderne* (2 vol.), Larousse, Paris, 1970.

[2] Fără să intre mai amănunțit în analiza posibilităților pe care le prezintă experiența suprarealistă în pictura contemporană românească, Ion Biberi nota că „în noua generație a pictorilor români, viziunea suprarealistă este ilustrată prin prezențe artistice viguroase, stabilind continuitatea cu marii înaintași, ca Victor Brauner ș.a. Participînd la curentele moderne prin integrarea — substanțială sau parțială — în spiritul artei suprarealiste și prin adoptarea tehnicilor acesteia sau mărturisind numai unele interferențe cu suprarealismul, o seamă de creatori — ca Sabin Bălașa, Florin Niculiu, Carolina Iacob, Paula Ribariu, Florin Pucă, Horia Bernea, Ioan Gînju ș.a. — reprezintă formule artistice personale, cu o evoluție plină de interes pentru arta noastră contemporană". (*Arta suprarealistă*, Ed. Meridiane, 1977, p. 89).

Scanned with OKEN Scanner

scripții și canoane, André Breton aprecia, după cel de al doilea război mondial, că „suprarealismul a tins în permanență să contribuie, pe cît cu putință, la eliberarea socială a omului", să lupte pentru o dezincropire totală a moravurilor, să se angajeze în nobila acțiune de „refacere a înțelegerii umane".

Din datele de mai sus ne reține atenția în primul rînd faptul că în condițiile și în perspectiva sistemului mental și sensibil generat de evoluția instrumentală și spirituală a secolului al XX-lea, mișcarea picturală a inclus, implicit sau explicit, un moment evaluativ referitor la viața și starea morală a lumii burgheze. De unde, printre altele, și „oroarea" burgheziei față de curentele de avangardă. Din lectura atentă a poeticilor și *Manifestelor* rezultă cît se poate de limpede că în țesătura lor ideatică sînt cuprinse nu numai concepte specifice moralei și conștiinței morale, ci, mai cu seamă, trimiteri exprese la atitudinile și activitatea morală care particularizau societatea burgheză a timpului. S-a observat însă că, în special după anii '50 (moment convențional, desigur), ținuta militantă pe care mișcările artistice de anvangardă o adoptaseră în primele patru decenii ale veacului nostru a devenit ținta unei contraofensive ideologice larg și fastuos orchestrate. Astăzi este limpede că fenomenul de reacție la care ne referim avea ca substrat — printre altele — un proces mai ascuns : îmburghezirea artei de avangardă.

În legătură cu această chestiune, reputatul istoric de artă francez René Huyghe observa că, sporadic, încă în perioada dintre cele două războaie mondiale, furia și scîrba „burghezului" față de gălăgia și scandalurile mișcărilor de avangardă încep a se domoli. I se descoperă că opera de artă, în general, este mai ales un bun, deci un ceva susceptibil să fie negociat pe piața și în genul nu mai puțin gălăgios al bursei. Ca urmare, burghezia începe a se interesa de arta modernă, îi acordă favoruri și dă curs „investițiilor". Această adeziune, temerară la început — mai adaugă Huyghe — se va transforma, cu deosebire după cel de al doilea război mondial, „într-o frenezie ireductibilă". Are loc o radicală schimbare de atitudine a puterii oficiale burgheze față de arta de avangardă. Această schimbare a avut repercusiuni fulgeră-

Scanned with OKEN Scanner

toare asupra „pieții artei" : avangarda începe a beneficia de o „bruscă favoare", dată fiind în primul rînd împrejurarea că „oferea un foarte bun plasament financiar". Dar „concesia" și „recunoașterea" avangărzii a dezvoltat un alt aspect : opoziția sistematică a artiștilor se atenuează pînă într-atît, încît noile mișcări (de după 1950) nu mai prezintă absolut nici o amenințare pentru structurile lumii burgheze.

Dar nu aceste fapte, luate în sine, sînt aici importante. La adăpostul „concesiilor" menite, în fond, să dizolve mișcările de avangardă și să le diminueze forța de incisivitate, burghezia postbelică viza declanșarea unei diversiuni ideologice : hiatusul dintre artă și problemele acute ale lumii contemporane. Ca urmare, burghezia însăși începe a lansa și a susține curentele de avangardă, dar sub exigențele propriei sale ideologii. *Hiperrealismul* — de pildă — constituie în acest sens un exemplu cum nu se poate mai grăitor în ceea ce privește golirea artei de avangardă [1] de orice urmă de spirit revoluționar (sensul larg al termenului).

Hiperrealismul s-a cristalizat în atmosfera centrelor artistice din New York și California în jurul anilor '50, ca erou și prelungire, în parte, a unora din principiile și tehnicile pop-artei. Afirmîndu-se ca mișcare dominantă între anii 1960—70, hiperrealismul și-a luat ca principiu director fundamentarea estetică a „manierei fotografice" de a vedea realitatea. Ca urmare, estetica tendinței artistice în discuție pornește în primul rînd de la teza potrivit căreia „demersul primordial și etern al artei constă în a explora și reconstitui lumea". Dar în spiritul mișcării picturale hiperrealiste, noțiunea *lume* deține un înțeles aparte : *lumea* desemnează „tot ceea ce este vizibil, tot ceea ce poate comunica o informație vizuală". Demersul artistului se înscrie, strict, în cîmpul *vizualului*. Aceasta înseamnă că în actul de „explorare" și de „reconstituire" a realității interesează doar statutul de realitate vizuală a obiectului. În această privință, tezele esteticii hiperrealiste sînt cît se poate de clare : problema

[1] Vezi în acest sens studiul lui George T. Noszlogy (Birmingam), *L'embourgeoisement de l'art d'avant-garde*, în revista „Diogène", nr. 67/1969, pp. 95—126.

nu este aceea de a interpreta artisticește lumea vizibilă, ci „de a spune ce este realitatea". Dar a spune ce este realitatea, înseamă a o „respecta", adică a o restitui cît mai fidel cu putință. Estetica mișcării picturale la care ne referim postulează, astfel, o totală opoziție între *interpretare* și *compoziție*. „În fața realiștilor noștri se ridică mai puțin problema realității, cît reproducerea fotografică a realului." [1] În deplin consens cu această observație a lui Wolfgang Becker, criticul Daniel Adabie consemnează că „dintre toate motivele posibile, hiperrealismul reține pe acelea care se detașează prin banalitatea lor, prin absența lor de prelungiri filosofice, politice, morale sau sentimentale" [2].

Acestea sînt aprecierile unor critici de artă. Dar iată și poziția unui artist : „Realitatea — declară artistul american Ralph Goings — determină o ordine și o logică vizuală mai dinamică și mai subtilă decît nu importă ce perspectivă pe care aș putea-o inventa. Tind să redau această splendoare perceptibilă, cît mai obiectiv posibil, și să pictez cu o autenticitate desăvîrșită. Pictura realistă oferă ocazia de a gusta vizual realitatea" [3]. Hiperrealismul — mai adaugă istoricul și criticul de artă Udo Kultermann — „se vrea o observație cît mai precisă a realului, tocmai pentru că sobrietatea și obiectivitatea sînt condițiile unei transformări efective a haosului actual" [4].

Din aceste observații transpare, sub un aspect foarte important, ținuta ideologică a mișcării hiperrealiste. Dar asupra acestei chestiuni vom reveni mai amănunțit ceva mai departe. Reținem deocamdată că, sub raport estetic, mișcarea hiperrealistă supune actul plastic unor reguli fundamentale. Primul criteriu, sau primul principiu sub care se constituie și se ordonează compoziția picturală sau sculpturală este *obiectivitatea* viziunii. „Viziunea trebuie

---

[1] Wolfgang Becker, *Ambiguité du réel : essai de methodisation*, în C.N.A.C., Archives no 11/22 — „Hiperréallistes américains — réalistes européens", p. 12.

[2] Daniel Adabie, *Fausses évidences et réalités de l'image*, *op. cit.*, p. 6.

[3] *Ibidem*, *op. cit.*, p. 48.

[4] Udo Kultermann, *L'hiperréalisme*, Editions du Chêne, Paris, 1972, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

să fie completă și exactă, iar atitudinea artistului trebuie să fie distantă, obiectivă și impersonală“ [1]. Prin urmare, aici nu intră în discuție decît valoarea ocazională a lucrurilor și a obiectelor, „statutul lor de realitate ca atare“.

În spiritul esteticii hiperrealiste, lumea vizibilă trebuie să fie, așadar, restituită cît mai fidel posibil, viziunea trebuie să fie cît mai completă și mai exactă, iar atitudinea artistului cît mai distantă și mai obiectivă posibil, cît mai „detașată“ și mai „impersonală“. Dar iată un aparent paradox : teza *obiectivității viziunii* rămîne — în optica hiperrealistă — condiția indispensabilă a *unicității*. De menționat însă că, în contextul acestei experiențe picturale, *unicitatea* —. cel de al doilea principiu estetic — nu trimite la ideea *originalității*. Mai exact spus : unicitatea trebuie să decurgă în chip necesar din norma obiectivității și fidelității : cu cît reproducerea va fi mai fidelă, mai exactă și mai obiectivă, cu atît opera va excela prin unicitate. „Totul e orientat în direcția unei reprezentări constructive, a unui *aici* și *acum* unice“ [2]. Aceasta înseamnă — dacă e vorba de portret, de pildă — descrierea cu cea mai mare exactitate posibilă a particularităților fizionomice, a fiecărui amănunt (ridurile feței, firele de păr ale bărbii, dispunerea exactă a nasului și a gurii, a dinților etc.) Omul hiperrealismului „nu e omul în general, ci omul adevărat, real, cunoscut cu exactitate, unic“, omul care poartă un anumit nume și care are o anumită vîrstă, anumite caracteristici personale, cu alte cuvinte „omul concret, viu“.

Concepînd însă unicitatea ca efect al exactitudinii și obiectivității viziunii, estetica hiperrealistă parvine în chip deliberat la negarea oricărei ierarhii între datele reprezentate și, în consecință, la negarea oricărei ierarhii în funcționalitatea estetică a elementelor formale. Experiența artistică de tip hiperrealist nu caută *sensuri*, ci se mărginește să *constate*, împrejurare care a determinat grupuri întregi de critici de artă — europeni în special — să vadă în „facsimilarea“ realului expresia poziției ideologice oficiale a burgheziei americane contemporane,

---

[1] *Idem.*
[2] Udo Kultermann, *op. cit.*, p. 15.

resurecția unei noi „arte de salon". Un accent deosebit primește însă teoria „emoției estetice", „punct decisiv" — după cum se afirmă — a modalității picturale hiperrealiste.

„Emoționalul e conținut în fenomenul global de observație și de redare cît mai exact posibilă a realului. Emoționalul nu e subliniat, nici pus în valoare, ci transmis prin reprezentarea echivalentă a tuturor aspectelor realității. El devine, în iluzia creată într-un fel cît mai real posibil, un limbaj subiacent, care se degajă prin el însuși fără să aibă nevoie să fie subiniat" [1].

Apare astfel limpede că principiile obiectivității, exactitudinii și unicității converg spre obținerea „stării emoționale", noțiune cu sferă mult mai largă și mai eterogenă în raport cu noțiunea *emoție estetică*. Practic, emoționalul este considerat ca valoare de șoc în genul surprinderii pe care ne-ar putea-o provoca întîlnirea instantanee cu manechinul, executat cu halucinantă exactitudine, a unei persoane demult dispărute. La provocarea unui atare tip de reacție colaborează, cu deosebire, modalitatea încadrării operei. „Omul concret, viu", reprodus — după tehnicile ceroplastiei — în mărime naturală și cu o minuție incredibilă, este expus în vitrine de sticlă special amenajate, scontîndu-se, cum consideră Kultermann, pe faptul că „vitrinele devin frontiere care dau preț a ceea ce conțin și fac, în același timp, ca spectatorul să-și joace rolul de observator". Un critic de artă observa, judicios dealtfel, că asemenea vitrine nu displac celor ce organizează „turismul nocturn în orașele americane și europene" [2]. „Emoționalul" hiperrealist — mai ales în cazul nudurilor — nu pare cîtuși de puțin străin de intenția erotică, uneori apăsat subliniată. Sub imperativul obiectivității, exactitudinii și unicității, nudul pictural se degradează însă, decade în carnalitate ordinară, în naturalism. Bănuim că, printre altele, și o atare „subliniere" a contribuit la calificarea hiperrealismului ca „artă inumană" sau ca „artă minoră", o „artă

---

[1] Udo Kultermann, *op. cit.*, p. 16.

[2] Jean Louis Pradel, *Réalismes et impostures*, în „Opus international", nr. 50, mai 1974.

care nu afectează în nici un fel temerile și speranțele noastre pentru cea mai bună artă modernă“ [1].

În ceea ce privește mijloacele, se apelează direct la fotografie. Transformarea fotografiei în tablou constituie — într-adevăr — intenția estetică de bază a mișcării hiperrealiste, rațiune în perspectiva căreia adepții curentului au trecut la o „nouă apreciere a fotografiei“. Din acest act de re-evaluare decurg, dealtfel, și tehnicile specifice mișcării, tehnici în care primul loc îl ocupă procedeul „picturii mecanice“ : raportul direct al imaginii-clișeu pe pînză. Mulajul, ceroplastia, folosirea materialelor spongioase și transformabile, procedeele grafice și pictura directă în ulei fac parte, de asemenea, din recuzita tehnicilor hiperrealiste. Dar una din curiozitățile tehnice ale mișcării constă în transformarea modelului fotografic în formă tridimensională. În tabloul său intitulat *Mona-Lisa 1970*, Saskia de Boer atinge, într-adevăr, culmea unui atare procedeu : celebrul tablou al lui Leonardo da Vinci apare într-o formă tridimensională. De unde se observă că „emoționalul“ se obține chiar și cu prețul unei atitudini ireverențioase, expresie — poate — a unui nou tip de iconoclastie. Într-o atare optică, pictorul încetează să mai fie creator de formă și de viziune, pentru a se abandona exercițiului de pură subtilitate tehnică.

Acestea sînt, în esență, principiile „noii intuiții a realității“, temeiurile filosofice, etice și estetice care stau la baza „noului mod de abordare perceptivă a realului“. Nu este însă lipsit de semnificație, și anume sub raport ideologic, faptul că hiperrealismul va decupa din „realitatea vizibilă“ o anumită zonă, astfel că repertoriul său tematic îl va constitui gama anumitor obiecte ale civilizației americane, în special mijloacele de transport, la care se adaugă priveliști de camping și stațiuni montane, vila, autostrada, precum și reclama publicitară, frontispiciile de clădiri etc. Aceasta e „realitatea vizibilă“ asupra căreia se exercită cu predilecție noul mod de abordare perceptivă a realului, realitatea care trebuie restituită în-

[1] Aceste observații aparțin lui Ph. Leider citat de Kultermann la rubrica „criticilor dogmatici“. Dogmatici întrucît, printre altele, ei refuză, cu îndreptățite temeiuri, să primească legitimarea pretenției de universalitate a hiperrealismului.

Scanned with OKEN Scanner

tr-un mod cît mai fidel posibil, cu cea mai mare obiectivitate și detașare. Așa se face că iconografia pictorilor hiperrealiști — observă deja citatul critic Daniel Adabie — „pare a constitui albumul de familie al Americii. Fără a-i face apologia, și nici critica, desfășurarea ei este consacrată constatării modului american de viață". Și totuși, în ciuda postulatelor *obiectivității, fidelității* și *depersonalizării,* criticii și artiștii care ilustrează maniera „fotografică" de a vedea realitatea — cel puțin o parte din ei — nu pot desprinde mișcarea de implicațiile ideologice, etico-filosofice subiacente. Pierre Restany, de pildă, constată că „acest *charps focus* (adică o pictură imediat vizibilă, evidentă și fără probleme) denunță în mod obiectiv incomensurabila solitudine a oamenilor și a lucrurilor într-un univers de carte poștală" [1]. Artista Duane Hanson relatează, pentru a mai lua un exemplu, că „piesele mele cele mai reușite nu pleacă de la o temă sau de la o idee, ele sînt naturaliste și iluzioniste, ceea ce are drept consecință șocul, surpriza și impactul psihologic al spectatorului. Subiectele pe care le prefer sînt extrase din viața americanilor celor mai defavorizați, sau din clasa mijlocie. Adevărata realitate a vieții este sesizată în această resemnare, în vid și solitudine" [2].

O principală preocupare în plan teoretic a mișcării constă în elaborarea principiilor de natură s-o diferențieze și s-o scoată de sub incidența *naturalismului estetic,* mai ales. Hiperrealismul, de bună seamă, nu poate fi considerat ca simplă prelungire a naturalismului tradițional, după cum, tot așa, nu poate fi așezat, pur și simplu, sub eticheta vechiului realism pictural. Se impun diferențele de epocă și de viziune, de mentalitate și de sensibilitate estetică, diferențe la care se adaugă împrejurarea, deloc neglijabilă, că hiperrealismul se înscrie ca un ecou al „tendinței figurative" după o lungă perioadă de predominare a „abstracției". Considerat însă din unghiul principiilor estetice, hiperrealismul ni se dezvăluie — cu toată claritatea — ca formulă contemporană a naturalismului. După cum se știe, naturalismul s-a definit, la origini, ca reacție împotriva idealurilor de tip roman-

---

[1] Pierre Restany, *Sharp focus la continuité réaliste d'une vision américaine,* în C.N.A.C., (Archivés..., p. 14).

[2] Duane Hanson, *ibidem,* p. 52.

Scanned with OKEN Scanner

tic, iar în plan filosofic și estetic s-a afirmat sub principii la care, fără echivoc, subscrie și hiperrealismul : redarea cît mai fidelă posibil a realității, obiectivitatea și exactitatea viziunii, atitudinea detașată, impersonală, deci, „obiectivă" a artistului, fetișizarea detaliului anatomic (în cazul nudurilor și portretelor). Hiperrealismul poate fi considerat, într-adevăr, ca una din expresiile extreme ale „artei cu predispoziție naturalistă a epocii actuale", artă în care „termenul de obiect indică, exact ca și în psihologie, nu opera plastică propriu-zisă, ci însuși lucrul, și anume lucrul situat în primul strat al realului sau ceea ce am putea numi *faptul* perceptibil ca atare" [1]. Marca acestei expresii este depersonalizarea, detașarea în raport cu opera. Dar dacă realismele secolului al XIX-lea s-au ridicat vehement, în numele omului autentic, împotriva marșului orb al lucrurilor, hiperrealismul — prin „universul său de carte poștală" — droghează cu multă subtilitate și rîvnă afectivitatea omului invitîndu-l să capituleze în fața dictaturii obiectului de consum. În raport cu realismele epocilor anterioare, hiperrealismul a realizat, într-adevăr, o radicală conversiune : capitularea în fața banalității, act urmat în chip firesc, cum se exprimă Scheffer, de „speculațiile histerico-comerciale". Cu deosebită luciditate însă, și dispunînd de argumente mult mai bogate și mai convingătoare, criticul de artă francez Pierre Restany respinge înțelegerea hiperrealismului ca fiind cea mai nouă și mai importantă mișcare de avangardă a lumii contemporane. El observă că „o privire obiectivă asupra spațiului înconjurător este totuși una din cele mai constante stări ale sensibilității americane. Remarcabila continuitate a acestui stil realist, începînd cu epoca colonială și sfîrșind în zilele noastre, nu face decît să ateste esența profund regionalistă și inflaționistă a picturii americane" [2].

Important de reținut, în încheiere, este faptul că implicația reciprocă a eticului și esteticului, necesara lor corelație pătrund și denunță sterilitatea mișcărilor artistice care-și iau drept temei *obiectivitatea* și *impersona-*

---

[1] Titus Mocanu, *Morfologia artei moderne*, Ed. Meridiane, 1973, p. 193.

[2] Pierre Restany, *L'avangarde artistique du XX^e siècle*, p. 10.

litatea. Nu dorim să insistăm asupra distanței dintre corpul doctrinar al ideologiilor artistice și experiență. Vrem să subliniem doar că hiperrealismul, ca mișcare artistică menită să coloreze „obiectiv" modul de viață american, nu se poate sustrage de sub exigențele conștiinței morale. Afirmînd acest lucru avem în vedere nu atît „universul de carte poștală" care se insinuează, moralmente, în sensibilitatea americanului de rînd, cît sensibilizarea acestuia față de propria sa realitate. Ne gîndim la poetica artistei Duane Hanson, poetică în virtutea căreia realitatea vieții americanilor celor mai defavorizați sau a celor din clasa mijlocie este sesizată în „resemnare, vid și solitudine". Așa-zisul spirit *cool*, adică atitudinea detașată în raport cu opera considerată ca obiect autonom și nu ca expresie personală, nu corespunde situației cu totul schimbate a artei în lumea noastră. Dar iată că tocmai cultul spiritului *cool*, ceremonial care se desfășoară, nu fără să întîmpine totuși o oarecare rezistență, în aria occidentală de cultură, ne cheamă la confruntări în probleme pe care le credeam soluționate sau de la sine înțeles prezente în actul creației artistice.

Scanned with OKEN Scanner

CONSTANTIN PRUT

IMAGINEA ȘI MEDIUL DE EXISTENȚĂ

Întrebarea privitoare la destinul imaginii în arta plastică contemporană neliniștește de cîteva decenii, pe diferite meridiane, o serie de teoreticieni care iau în discuție — pe fondul dezbaterii privind finalitatea artei, implicațiile etice ale creației — manifestările de dispersie a mijloacelor de reprezentare tradiționale. Într-o vreme cînd, adeseori, înseși propunerile creatorilor părăsesc modalitățile imaginii-obiect-de-contemplație, o astfel de întrebare se formulează cu un anume pesimism, instalîndu-se destul de pregnant teama că restructurările limbajului plastic sînt împinse pînă la limita unei dizolvări totale și ireversibile. O astfel de întrebare — ca și răspunsurile ce i s-au dat — vizează în primul rînd realitatea creației, problematica cu care se confruntă artistul lumii contemporane, dar ea a avut meritul de a găsi, printre cărările întortocheate ale mișcărilor de idei, orientarea spre o distanță perspectivală de unde fenomenul se prezintă în ansamblul său. Nevoia de generalizare, de ordonare teoretică a deschis posibilitatea unor analize complexe, pe parcursul cărora fiecare termen al ecuației este ținut sub observație, fără să se piardă din vedere interacțiunile și tensiunile întregului. O primă constatare pe care o permite o astfel de atitudine teoretică este persistența, în cîmpul creației contemporane, a unor demersuri artistice diferite, adeseori contradictorii, ce coexistă fără a se institui — oricare dintre ele — într-o dominantă a fenomenului. Nu o dominantă, ci tocmai prezența acestui

Scanned with OKEN Scanner

evantai de atitudini și limbaje pare să condiționeze matricea artistică a epocii noastre.

În derularea rapidă a tendințelor și curentelor artistice din acest secol observăm că, de cele mai multe ori, numitorii comuni sînt mai puțin asigurați de elementele stilului și mai mult de aspirații programatice, cum ar fi permanenta căutare a noului, redimensionarea dialogului individ-societate, a relației dintre planurile esteticii și eticii etc. Curentele și tendințele ce compun fenomenul artistic al lumii contemporane au, firește, o situare istorică, o poziție determinată în evoluția artei, dar dincolo de aceasta, ele se înscriu în ordinea unei zone de preocupări omogene prin promisiunea de împlinire oferită temperamentelor și viziunilor cele mai diverse. Menținerea în prim-planul interesului artistic a acestei complexități de orientări are la bază o semnificativă renunțare la o sumă de prejudecăți estetice în favoarea unui popas plin de încredere pe teritoriul patrimoniului preexistent, unde descoperă, înainte de toate, esențiala componentă etică a demersului creator. De aici, din cuprinsul imemorabilului efort de exprimare stilistică, al neîncetatei voințe de artă, reapar atitudini și modalități a căror actualitate ține de un fond arhetipal. Este interesant de urmărit cum sînt aduse și menținute în prim-plan programe artistice tranșant distincte și divergente, fără ca acest lucru să îndepărteze pe creator de problematica actualității. Așa se face că, în ansamblul fenomenului artei contemporane, sînt la fel de eficiente demersuri structurate pe analiza și intervenția de tip rațional în realitate, ca și pe inepuizabilele ispite imaginative ale visului. Sînt la fel de prezente căutările în domeniul mitologiei — într-un repertoriu de motive ce adună, sub un semn unificator, reprezentări și simboluri din culturile străvechi sau din realitatea imediată — ca și în domeniul expresiei lirice pure, sustrase canoanelor iconografice. Opera de artă contemporană dizolvă în ea straturi temporare diverse, pentru a da o vîrstă celor mai noi propuneri, ca și pentru a asigura durată elementelor de limbaj descoperite cîndva în cursul experienței culturale a umanității.

Dorind, cu frenezie, cu patetică declarație, să fie nou, să trăiască o permanentă stare de inovație, efortul artistic al acestui secol — dezvoltînd cîteva premise din ultimele decenii ale secolului trecut, după momentul revo-

Scanned with OKEN Scanner

luționar al artei impresioniste — cunoaște un șir neîntrerupt de remodelări ale limbajului, un șir de succesive negări a formelor precedente. Se ajunge la un paradoxal exercițiu al noutății, în care ceea ce neagă nu mai este — chiar dacă textele, uneori incendiare, ale artiștilor se pronunță în acest sens — împins în uitare, în zonele de depozit ale experienței, ci rămîne într-o inedită suspensie în orizontul, mereu frămîntat de căutări, al artei contemporane. Ceea ce are spiritul critic de făcut aici este depășirea rigidității etichetelor aplicate unei grupări sau orientări artistice, pentru a dobîndi sensul categoriilor cu care acestea operează.

Dincolo de capcanele teoretice ascunse sub astfel de etichete — anunțînd de cele mai multe ori fenomene de suprafață sau proiecții unilaterale inadecvate la realitatea întregului —, cînd examinăm situația imaginii avem de identificat o esențială tensiune a creației artistice a epocii noastre spre cuprinderea sferei umanului și socialului. Se produce astăzi o reevaluare a fundamentalului raport între *estetic* și *etic* care își revelează tot mai mult caracterul de „sinteze conceptuale ale unor puteri de viață reale", după o formulare a lui Georg Lukács. Definirea situației artei și artistului în lumea contemporană urmează nu presiuni entropice asupra realității desemnate de aceste noțiuni, ci dimpotrivă, nevoii de a da expresie concretă și prestigiu programului special încredințat de către societate creatorului. În condițiile amplificării cadrelor instituționalizate de acțiune asupra conștiinței, creația își demonstrează mai explicit posibilitățile de recuperare a resurselor imaginative, de corecție a standardelor în care aventura spiritului eșuează, înstrăinîndu-se în propriile sale umbre.

Centrul dezbaterilor de idei privind natura și funcțiile artei se deplasează, în mod semnificativ, din zonele unor concepte ca *mimesis* sau *interpretare* spre ceea ce numim *intervenție*, artă cu o declarată intenție de angajare în procesele sociale. În vechea dispută privind realismul, interesul teoreticianului artei moderne acordă prioritate tocmai atitudinii față de problematica socială, modului de implicare și participare la permanentul efort de afirmare umană. De reținut ni se pare, în acest sens, comentariul lui Giulio Carlo Argan în cartea sa „Cădere și salvare în arta modernă" din care citățm pe larg : „Realism nu

Scanned with OKEN Scanner

înseamnă aşadar a reprezenta obiectiv sau interpretativ realitatea, ci a fi în ea, în realitatea istorică şi socială, nu mai puţin decît în realitatea naturală, în realitatea non-sensibilă, nu mai puţin decît în aceea sesizabilă prin simţuri. Singurul realism care poate fi predicat artei este un realism moral, cuprinzînd în întregime problema creaţiei artistice ca o intervenţie efectivă în situaţie (...) Nu sîntem la apusul, ci în zorii unei perioade istorice (...) Ca şi ceilalţi intelectuali, artiştii, artiştii moderni joacă acum, cu mult curaj şi fermitate, pe o singură carte destinul tuturor acelor valori ce formează patrimoniul omenirii. Sînt pe punctul de a descoperi în ce condiţii anume, poate chiar foarte dure, vor putea supravieţui aceste valori rămînînd posterităţii. Dar cred că fie şi numai acest joc pe viaţă şi pe moarte, prin simplul fapt că se mai poate acţiona încă, se realizează profunda eticitate a artei moderne".

Examinarea „procesului imaginii" în arta contemporană românească, luarea în discuţie a raporturilor dintre mijloacele de exprimare şi aria conţinuturilor de exprimat ne permite definirea unui fenomen de certă originalitate. Apărute din dorinţa de sinteză, de identificare culturală, dezbaterile care au avut loc în ultima vreme ocupă spaţii importante în reviste, la radio şi televiziune, în diferite simpozioane. Schimburile de opinii privind problemele teoretice şi practice ale artei contribuie fundamental la definirea, din perspectiva exigenţelor civilizaţiei socialiste, a statutului creaţiei şi creatorului, a raportului artă-societate, a specificului participării artei plastice la înnobilarea mediului de existenţă. Artistul epocii contemporane este considerat — pe filiera unei prestigioase tradiţii, în care creaţia a fost investită cu finalităţi profund umaniste — ca unul dintre factorii determinanţi ai conştiinţei, ca element dinamizator al orizontului spiritual al societăţii. În condiţiile realizării programului de construcţie socialistă, cîmpul de rezonanţă al creaţiei se lărgeşte, fapt ce face ca artistul să asiste la triumful eforturilor sale şi, în acelaşi timp, să recepţioneze noi chemări. În toate epocile, în toate ariile culturale, marile opere au constituit răspunsul artiştilor la comanda societăţii, formulată sub o formă sau alta. Comunicarea între *social* şi *artistic* — în termenii eseului de faţă, între *etic* şi *estetic* — nu trebuie înţeleasă însă

Scanned with OKEN Scanner

ca o acțiune fatal instalată, ci ca rod al conștientizării ei, atît de către beneficiarii artei cît și de către creator. Este un *act de conștiință* ce dă sens noțiunii de angajare, luminînd procesul de formare a patrimoniului de expresii artistice ale umanității.

Semnificativă este astăzi evoluția cadrului de viață decisiv marcat de procesul de urbanizare. Între sat și oraș se produce un schimb de forme și particularități, care duc spre constituirea unor așezări unde tehnologiile cele mai avansate, confortul presupus de acestea se întîlnesc cu farmecul naturalității, cu inepuizabila puritate a peisajului. Sinteze între fondul arhitectonic tradițional și morfologiile urbanistice moderne, noile așezări solicită creatorilor de artă o participare directă la infuzarea mediului de viață și de muncă cu valori estetice. Artistul este chemat să aducă în spațiul așezărilor reprezentări și simboluri care să permanentizeze vocația constructivă, bogăția spirituală a poporului. Ansamblurile de artă monumentală sînt destinate să susțină sarcini expresive complexe, în care se cuprind, într-o inseparabilă unitate, evocarea istorică și prezentarea actualității, discursul ideatic și cel estetic.

În ansamblul său, viața cultural-artistică își descoperă căile prin care valorile patrimoniale sînt integrate activităților educative, stimulîndu-se, totodată, dezvoltarea talentelor, apariția de noi și noi creații. În spiritul unui profund democratism, omul societății românești contemporane tinde din ce în ce mai mult să dobîndească ideala condiție de ctitor și beneficiar de civilizație.

Atelierul artistic este un spațiu cu mare și reală diversitate de preocupări și evenimente, aici regăsindu-se, într-o firească apropiere, opera finită și proiectul, capodopera și gîndul spre capodoperă, lucrări destinate să împodobească — și să refacă astfel — ambianța localităților, sau, altele, să rămînă în plasma secretă a căutării, a experimentului atît de necesar pe drumul perfecțiunii.

Punctul de vedere din care vrem să abordăm aici problematica artei contemporane românești se constituie din considerarea exigențelor actualității, a căilor prin care se produce *așezarea creației în nemijlocită comunicare cu planul conștiinței sociale*. Plecînd de la o serie de exemple adunate pe simezele unor expoziții sau exis-

Scanned with OKEN Scanner

tente în patrimoniul activ al muzeelor, în ambianța spațiului public, o astfel de încercare de sinteză vizează în mod legitim acumulările și creșterile înregistrate de un fenomen cu o evidentă evoluție.

Operele de artă plastică create în anii din urmă fac dovada receptării, la nivelele profunde ale limbajului și ale sarcinii ideatice, a imperativelor sociale, a urgențelor ce compun într-un flux dialectic aderența la problematica epocii. Propunîndu-ne să aducem, în cadrul dezbaterii privind relațiile dintre etic și estetic în actualitate, o serie de exemple din arta contemporană românească, ni se pare la fel de util să reținem unele principii generale de constituire a limbajului, ca și unele concretizări în creațiile individuale.

Pentru arta noastră contemporană, apelul la valorile patrimoniale are, pe lîngă funcția de recuperare a unor formule stilistice validate de vreme, o funcție de identificare a particularității și individualității „rostirii românești", așa cum s-a cristalizat de-a lungul experienței istorice. Nu este o simplă operațiune de prelungire, de reluare mecanică a unor aspecte ale stilului, a unor alfabete simbolice și decorative, ci, așa cum se întîmplă într-o reală devenire culturală, asistăm la așezarea valorilor existente într-o relație operativă cu cîmpul în care se formează noile valori, noile *determinări morale și estetice*.

Între constantele limbajului plastic, caracteristică pentru spațiul nostru cultural ni se pare a fi, înainte de toate, persistența imaginii, investirea cu ireductibile capacități de comunicare a ceea ce am numit „imaginea-obiect-de-contemplație". Mărturie elocventă în sine a asumării unor complexe adrese etice și estetice, imaginea, în înțelesul pe care i-l dau generațiile de artiști de ieri și de astăzi, nu este, în ciuda convenționalului nume pe care i l-am atribuit (nume care, în practică, ar fi ilustrat doar de o parte a creației artistice) un simplu „ecran" pe care se proiectează semne și ansambluri de semne, ci un reper al neostenitei lucrări a spiritului, în vederea inserției umane în ordinea lucrurilor, a naturalului și socialului.

Imaginea — ca prezență adăugată realității — are în arta românească o străveche tradiție, în care s-au depus, pentru o inedită cataliză a stilurilor și viziunii, concepțiile artei populare asupra culorii și spațiului, ten-

Scanned with OKEN Scanner

dința spre abstractizare a miniaturilor și frescelor medievale, cu ecouri din lumea bizantină, spiritul militant al artiștilor din a doua jumătate a secolului trecut, cînd s-au pus bazele României moderne. Artiștii români din perioada modernă și contemporană au înțeles să deschidă imaginea spre experimente novatoare, făcînd-o să recepționeze, cu o nestinsă capacitate de adecvare, tensiuni energetice și programe iconografice dezvoltate în aria realității sociale. Oricît de diverse sînt transformările petrecute în structura sa, în modul său de alcătuire și de angajare a atenției privitorului (marcat, evident, de explozia informațională ce extrapolează, neașteptat, arhaice resurse sinestezice ale comunicației vizuale), imaginea își păstrează, în continuare, după cum vedem în cîteva d'n ipostazele sale reprezentative, atributele de reper expresiv în spațiul de existență.

Imaginea plastică se dovedește pe deplin aptă să poarte încărcături spirituale și emoționale din cele mai deosebite, să satisfacă nevoia de comunicare a unor temperamente artistice variate, să exprime angajarea artistului în climatul spiritual și moral al epocii.

Într-o prestigioasă direcție a colorismului românesc, pictorul Alexandru Ciucurencu a ajuns la o sinteză a materialului figurativ, în care ceea ce contează sînt percepțiile vag evocatoare ale realului. Tabloul — avem în vedere mai ales peisaje realizate prin anii '60 — se compune acum din percepțiile colorate, după legi proprii, bazate pe armonie și pe raporturile între tonurile calde și reci. Aluzia la real se păstrează — o baghetă abia sesizabilă va reface conturul unui arbore pierdut în masa luminoasă a vegetației —, dar pictorul procedează în esență cu mijloacele abstracției lirice subsumate poeticii sale.

La alt pol, al structurii figurative complexe, mizînd pe subtila relație între formă și culoare, se află pictura lui Corneliu Baba. Rezultat al observației sau al unui reportaj alegoric, personajele sale se plasează într-un spațiu ambiguu, în care drumul de la planul concret la planul metafizic este refăcut în dublu sens, discursul artistic dobîndind astfel forța unui adevăr penetrant și răscolitor. Tot ceea ce are de spus și ne spune artistul se referă la condiția umană, la clipa mereu actualizată a

Scanned with OKEN Scanner

confruntării cu destinul, probleme pentru care, convenţiile de reprezentare în sine nu-şi epuizează interesul.

Un pictor reprezentativ pentru sinteza ce se produce mereu între tradiţiile culturii figurative şi spiritul novator este Virgil Almăşanu. Severa asceză formală, refuzul sistematic al euforiei senzoriale, aşezarea riguroasă a elementelor reprezentării în „topica" unui discurs filosofic grav şi emoţionant ne vorbesc despre spiritualitatea artei bizantine ale cărei ecouri patronează o importantă direcţie a picturii româneşti, în care, numai cu cîteva decenii în urmă, a strălucit Theodor Pallady, ce găsea tocmai în sobra alcătuire, în perspectiva şi cromatica artei româneşti medievale, temeiul opoziţiei sale faţă de îngusta situare în cotidian a şcolii pariziene. Virgil Almăşanu este atras — cum vedem în cazul proiectelor sale pentru decorarea exteriorului Teatrului Naţional din Bucureşti — de desfăşurări compoziţionale ample, de spaţii imense în care pune în mişcare mase de personaje ce fac vizibile capacităţi de simbolizare. Masele cromatice — griuri rafinate, îndrăzneţe „teme" în roşu, albastru etc. — sînt distribuite cu o savantă siguranţă în convenţia bidimensionalităţii imaginii.

Materia colorată din tablourile lui Octav Grigorescu vădeşte un alt tip de lirism în care componenta afectivă este mai puternică decît programul de organizare a compoziţiei. Acest lucru se petrece nu pentru că artistul nu ar controla legile compoziţionale — stăpînite, dealtfel, cu o rară măiestrie —, ci dintr-o dorinţă expresă de a pune în libertate energiile sensibilităţii. Personajele plutesc într-un abur colorat ce are o mare putere de sugestie. Tonurile tind spre dobîndirea purităţii luminii mai mult decît spre aspectele realităţii obiectuale. În jocul dintre suprafeţele mate, saturate de culoare, şi suprafeţele transparente se creează un dinamism spaţial specific.

În pictura lui Corneliu Vasilescu, elementele figurative şi abstracte sînt în egală măsură integrate unui ansamblu pictural în care contează mai ales valorile expresive. Tot ceea ce se iveşte în cîmpul reprezentării este transformat în semne purtătoare ale unui mesaj în care ideea şi afectul se află într-o unitate inseparabilă. Deşi impactul vizual se produce la nivelul acestor tuşe, semne, motive, comunicarea de fond între artist şi privitor vi-

Scanned with OKEN Scanner

zează momentul originar al operei, și anume motivația interioară a artistului pe care totalitatea compoziției o reține dincolo de capacitatea evocatoare a fiecăruia dintre elementele alfabetului plastic.

Există, sub presiunea climatului comportat de epoca mijloacelor mecanice de conservare și difuzare a imaginii, o firească încercare de restructurare morfologică a limbajului plastic. O anume obiectivare a imaginii duce la înregistrarea unor instantanee, a unor părți din realitatea vizibilă asupra căreia artistul dorește să ne atragă atenția. Multiplicarea și serializarea, colajul de evenimente optice diferite, alăturarea unor aspecte din secvențe temporale diferite sînt doar cîteva procedee de dinamizare „fizică" a imaginii. La acestea, artistul, în dorința sa de implicare, intervine, dirijînd felul cum se organizează elementele reprezentate, stabilind dominanta cromatică și, de atîtea ori, inserînd în compoziție semne, sau părți de imagini din repertoriul propriu. Pe această linie, un artist mereu interesat de aducerea la zi a principiilor de alcătuire a imaginii este Ion Bițan. În colaje, serigrafii, în tradiționale lucrări realizate în ulei pe pînză, pictorul anulează în permanență tendințele statice ale compoziției, introducînd accente grafice pline de neliniște, gesturi purtătoare de energii ale travaliului mental și ale puternicei sale afectivități. Între tablourile sale consacrate evocării unor evenimente ale trecutului, remarcăm o compoziție aerată, agitată de nervul literelor unor documente de epocă, ce se constituie într-un omagiu adus martirilor marilor răscoale țărănești de la 1907.

Inepuizabilele resurse ale imaginii ca mod de comunicare sînt demonstrate de Horia Bernea printr-un inedit exercițiu de observare și înregistrare, în diferite clipe, a unuia și aceluiași peisaj — un deal din zona Făgărașului. În mai multe cicluri, „eroul" picturilor rămîne același dar stările emoționale și gîndurile artistului sînt de fiecare dată altele, astfel că, depășind cadrul strict al motivului, pictorul aduce în imagine propria sa viziune. Repetarea unor date constante ale motivului — dimensiuni, profil, vegetație etc. — provoacă o saturare de concret a imaginii, trecerea elementelor figurative într-o ordine abstractă, de la care începe fixarea particularităților picturale.

Scanned with OKEN Scanner

Printre modalităţile cele mai grăitoare ale situării în actualitate a creaţiilor menite să evoce trecutul — evenimentele istorice, personalităţile exemplare, simbolurile unor idealuri sociale şi naţionale — sînt cele pe care le oferă sculptura. Omagiind faptele strămoşilor — într-un cult rămas nealterat de-a lungul mileniilor pe care le numără civilizaţia românească — sculptorul răspunde unui comandament moral al actualităţii. Statuile — ca şi celelalte genuri ale artei de for public — preiau mai ales încărcături conceptuale, operează cu categorii, cu valorile eticii pe care le includ în ambianţa unde se formează conştiinţele. Este de la sine înţeles că un monument, al voievodului Ştefan cel Mare, de pildă, este înălţat pentru ca să spună ceva contemporanilor operei. Acest lucru înseamnă, în ceea ce priveşte rezolvarea plastică, un efort de adecvare la datele omului de astăzi. Reconstituirile preţios documentare sau exterioare — cum se întîmplă în atîtea super-producţii cinematografice, ca şi în unele sculpturi încărcate de gesturi retorice, grandilocvente —, rămînerea în cadrele stilistice ale epocii evocate nu depăşesc în puterea de convinge dioramele din muzeele etnografice sau de ştiinţele naturii. Se impune prin urmare exprimarea în limbajul contemporaneităţii, limbaj cu reale posibilităţi de recuperare a potenţialului spiritual al societăţii. Cînd a realizat ansamblul sculptorul de la Tîrgu-Jiu, în amintirea eroilor căzuţi în primul război mondial, Brâncuşi s-a declarat radical împotriva convenţionalelor reprezentări ale soldatului — vulturul multiplicat în ateliere de duzină, împînzind astfel satele şi oraşele ţării. Marele artist a creat, în profundă relaţie cu formele culturii populare, tripticul eroilor — *Masa tăcerii*, *Poarta sărutului*, *Coloana infinită* — făcînd ca în acest spaţiu evocator să prindă viaţă valori morale şi estetice străvechi.

Stabilirea unor adevărate raporturi cu tradiţiile artei populare înseamnă depăşirea simplelor „citate“ plastice, a transferului mecanic de motive şi soluţii formale. Sculptura ţărănească în lemn şi în piatră, diversele domenii ale culturii materiale constituie mărturia procesului de adecvare a formei la un anume program de idei. Este un drum pe care sculpturile lui George Apostu — lucrările din ciclul *Tatăl şi fiul* prelucrează formele troiţelor antropomorfe din munţii Buzăului — îl rememorează pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru a ajunge să surprindă frămîntările umane în dimensiunile actualităţii.

O remarcabilă valorificare a tradiţiei dovedesc operele sculpturale ale lui Gheza Vida. *Monumentul de la Moisei* — ridicat în amintirea unor ţărani maramureşeni, împuşcaţi de fascişti în 1944 — se compune din 12 stîlpi sculptaţi, dispuşi circular. Figurile umane sau reprezentările din mitologia populară sînt îndreptate spre exterior, contribuind la integrarea peisajului din preajmă. Structura circulară a monumentului — întîlnită în marile sanctuare ale dacilor din munţii Orăştiei, ca şi în *Masa tăcerii* a lui Brâncuşi, — exploatează cu subtilitate acţiunile centrifuge şi centripetale care izolează locul evocării, deschizîndu-l, în acelaşi timp, spre mediul înconjurător, unde viaţa îşi continuă cursul. *Sfatul bătrînilor* — o altă lucrare a lui Gheza Vida — decupează din datinile obştilor din vechile sate româneşti momentul solemn al luării hotărîrilor. Adunaţi acolo, pe o anume bancă, în mijlocul satului, bătrînii ţineau sfat de taină cu privire la treburile obştii. Numai ei, păstrătorii tradiţiilor, cu înţelepciunea vîrstei lor, puteau să ţină lucrurile în rînduială şi bună măsură. Sculptorul a reţinut imaginea, a cioplit-o — mai întîi în lemn, apoi în piatră — şi a aşezat-o în centrul unui oraş modern — la Baia Mare — ca simbol al bunei judecăţi şi înţelepciunii care trebuie să se manifeste şi în aşezările noastre de azi. Cu farmecul lor nestins, suspendaţi parcă în atemporalitate, bătrînii lui Gheza Vida sînt moralişti fără ostentaţie, întruchipare firească, în lumina zilei, a forţei raţionalului.

Prelucrarea figurii umane în cheie simbolică se produce, într-un mod adînc semnificativ, şi în *Monumentul electrificării*, înălţat de Constantin Popovici la barajul Vidraru de la hidrocentrala de pe Argeş. În viziunea epocii contemporane, chipul eroului civilizator, apărător al binelui, al valorilor morale, primeşte o nouă interpretare. Venit din vechi credinţe antropocentriste, chipul omului îşi anexează una din cuceririle sale definitorii — lumina, energiile produse de curentul electric — înălţîndu-se, cu atributele umanului şi solarului, pe culmile carpatine.

Semnul grav al imaginii omului — reprezentat de străvechi tradiţii în ipostazele fundamentale ale existenţei, în rituri legate de viaţă şi moarte — animă o importantă direcţie a sculpturii româneşti în care, în secolul nostru,

Scanned with OKEN Scanner

trebuie amintiți mai întîi Dimitrie Paciurea și Gheorghe Anghel. Este o direcție la care, astăzi, Paul Vasilescu se raportează creator, creind o memorabilă serie de opere în care figura umană se afirmă cu o neobișnuită pregnanță. O neliniște interioară se extinde, cuprinzător, asupra modelajului. Accidentele de modelaj nu înseamnă însă o frămîntare, un simplu joc de efecte vizuale, ci exprimarea în materie, în expresie spațială, în modalitățile proprii limbajului sculptural. Simbolurile purtate de ființa umană sînt adeseori — cazul lucrărilor unor tineri sculptori ca Adrian Popovici și Neculai Păduraru — plasate în compoziții ce cuprind și elemente de ambianță. O ambianță provocator sustrasă clișeelor, reprezentărilor rutiniere, în care dialogul omului cu lumea își recapătă claritatea și bogăția de semnificații a sculpturii arhaice, permanentizată de plăsmuirile făcute în lut de către copii, în sate, în jocuri străvechi, la margini de ape.

În operele citate, ca și în altele ce alcătuiesc fenomenul artistic contemporan, imaginea plastică — totalitate de elemente expresive, cu funcții specifice de comunicare, de cunoaștere, — își păstrează în înțelesul cel mai direct integritatea, capacitățile de a susține un discurs prin formă și culoare, ca și prin construcția figurativă. În constituirea sa, imaginea se dovedește receptivă la stimuli ce țin de dinamica realităților epocii, își anexează procedee împrumutate altor forme ale limbajelor vizuale, dar nu încetează să ocupe prim-planul reprezentărilor plastice. Prestigiul și forța imaginii nu sînt cu nimic diminuate — cum a putut părea unor comentatori și teoreticieni ai fenomenului artistic din lumea de azi — de dezvoltarea, chiar în aria artelor plastice, a unor modalități de exprimare ce nu urmăresc întotdeauna conservarea imaginii, ci refacerea ei continuă cu mijloacele spectacolului.

Imaginea — ca realitate constituită în timp a limbajului plastic — pătrunde, de asemenea, într-un chip distinct în componența climatului cultural vizual. Nu este vorba atît de transportarea și implantarea unei încărcături imagistice în puncte de maxim impact public — acest lucru n-ar însemna decît o simplă extensiune a creațiilor „de șevalet“ înspre ambianță —, ci de considerare a acțiunii umane, conștiente, în mediul de existență. Această acțiune — făcînd, evident, parte din larga categorie a

Scanned with OKEN Scanner

intervenţiei, — are în vedere fixarea unor repere de spiritualitate pe traseul activităţii sociale şi, totodată, insinuarea modelatoare în structurile ambientale. Pe valurile acestui flux şi reflux între valorile frumosului natural şi ale frumosului artificial călătoresc, tot mai „impure" modelele ideale, pentru că, în această stare de comunicare, naturalul cedează tot mai mult voinţei cognitive, în vreme ce creaţiile umane se obiectivează, se „naturalizează". Atitudinea creatorului are în aceste condiţii un pronunţat caracter etic, neformulat în termeni literari, dar cu atît mai operativ în planul conştiinţei.

Expansiunea continuă a tehnologiilor moderne, inserţia tot mai decisă a lucrului-făcut-de-om în ordinea preexistentă a ambianţei naturale provoacă o permanentă redimensionare a raportului dintre om şi natură. De la primele repere, aşezate încă în zorii omenirii, cînd a început umanizarea spaţiului din imediata apropiere, acest raport s-a îmbogăţit necontenit în elementele lui constitutive, pe firul unei dialectici semnificative între ceea ce devenea cunoscut şi posedat în natură şi ceea ce era adăugat ordinii naturale prin activitatea conştientă, constructivă a omului. Civilizaţia contemporană — definită esenţial de acţiunea transformatoare a revoluţiei tehnico-ştiinţifice şi, în egală măsură, de complexe transformări sociale — reprezintă nu numai o încununare a milenarelor eforturi de instituire a umanului în universul naturii, ci şi momentul cînd omenirea, aflată la primele entuziasme ale pătrunderii în tărîmul Cosmosului — cutreerat altă dată doar de visuri şi de umbrele miturilor — trăieşte o aventură inepuizabilă: „redescoperirea" naturalului, a simplităţii şi strălucirii pe care le-au avut fiinţele şi lucrurile în „prima dimineaţă a lumii". Ostil cîndva, apoi ispititor cu orizonturile sale necunoscute, pămîntul tinde să devină astăzi marele protejat al omului, căruia îi sînt lăudate, apărate — sau restituite — apele limpezi, cerul curat, vegetaţiile involte, animalele, păsările. În drumul spre această „grădină regăsită", omul întîlneşte obiectele propriei sale lucrări, obiecte naturalizate acum, integrate în ambianţă. Prezenţa unor astfel de obiecte, purtătoare de funcţii şi valori spirituale, exercită — după cum demonstrează întreaga istorie a civilizaţiilor — presiuni modelatoare, formative asupra conştiinţei. Este un motiv de meditaţie asupra destinului

Scanned with OKEN Scanner

fiecărui produs artifact, asupra consecințelor acțiunii de intervenție în structurile ambianței.

În condițiile concrete ale dezvoltării construcției socialiste în România de azi, constituirea mediului de existență — domeniu de excelență al eticii creației — urmărește, în mod programatic, să pună în lumină, odată cu elementele noii civilizații, mărturiile existenței, ale afirmării spiritualității românești de-a lungul timpului. Cercetarea atentă a patrimoniului istoric și cultural a dus la descoperirea și conservarea *in situ* a numeroase monumente de arhitectură, pictură și sculptură. Astfel de monumente — de pildă, Cetatea Neamțului, ansamblul arhitectonic de la Curtea de Argeș, curțile domnești de la Tîrgoviște, Cetatea Făgărașului, Cetatea Sucevei, Curtea veche din București, bisericile cu fresce din nordul Moldovei, capodoperele artei lemnului din Maramureș etc. — sînt considerate acum coordonate de bază în proiectele de sistematizare modernă a localităților unde se află, oferind argumentele durabilității și continuității unei civilizații. Ele aduc în climatul așezărilor, în peisajul tot mai marcat de morfologiile industriei și urbanisticii moderne, culoarea particulară a vechilor ctitorii, farmecul secret al creației strămoșilor. Monumentele trecutului se așează firesc în expresia localităților, devenind, în acest mod, părți originale din ființa mediului în care trăim. „Glasul“ lor se sustrage perisabilității, anonimatului, pentru a ni se adresa în termenii unei clare aspirații spre împlinire umană.

Cu o astfel de atitudine față de patrimoniul civilizației, popasul nostru pe lespezile cetăților, între ruinele zidirilor, în fața picturilor murale ce țin trează amintirea celor ce s-au ostenit cu folos la temeliile unui edificiu cultural unitar românesc, nu ia niciodată aspectul unei evaziuni paseiste, al unei căutări în atemporal, ci rămîne un mod de situare, de trăire în prezent. Regîndind configurația unui oraș sau a unui sat în care progresul civilizației înseamnă și o impresionantă cantitate de construcții noi — edificii de utilitate publică, locuințe — ne simțim totodată solidari cu tot ceea ce s-a făcut valoros, cu ceea ce se face și cu ceea ce se va face, atîta vreme cît această totalitate de demersuri exprimă, în profunzime, vocația constructivă a ființei poporului. Armonia ce guvernează forum-ul în care existăm ne îndreptățește să

Scanned with OKEN Scanner

afirmăm că în România, în procesul de edificare a civilizației contemporane, se aplică efectiv programul-chemare lansat de UNESCO în urmă cu cîțiva ani pentru a asigura „un viitor pentru trecutul nostru...“

Ritmul intens de dezvoltare a civilizației în România, în perioada postbelică și îndeosebi de la jumătatea deceniului al șaptelea înainte, a lărgit tot mai mult sfera formelor și funcțiilor obiectelor produse de noua industrie. În ansamblul culturii materiale, producția industrială de mare serie ocupă un loc specific datorită irnpetuoasei sale participări la structurarea mediului de viață. Frumosul ca factor de educație, de echilibru, de armonizare a omului cu ambianța se arată ca o dimensiune necesară în procesul de socializare a existenței. Obiectele industriale — concretizări ale investigațiilor tehnico-științifice — comportă și o sarcină estetică, o „suprastructură“ derivată din apartenența la un anume limbaj. Ele constituie nivelul cel mai larg, profund democratic — am spune — al formelor artistice, treapta de început a gustului și culturii vizuale a publicului, drumul spre contactul cu marea artă, cu universul ei de idei. În această situație, este o realitate că însuși omul contemporan se dovedește a fi o structură dinamică, în continuă și extrem de rapidă evoluție. Răspîndirea prin mijloace moderne a informației din toate domeniile, ridicarea nivelului cultural și de trai civilizat îl face pe om sensibil unor moduri superioare de existență, îi creează trebuințe noi, elevate. Crearea unui *univers sensibilizat de valorile estetice* se prezintă în acest cadru problematic cu o urgență socială, avîndu-se în vedere capacitățile integratoare ale mesajului cuprins în obiectele-creație-industrială.

Un moment important în ascensiunea civilizației tehnologice a fost pătrunderea și statornicirea în conștiințe a *componentelor morale și spirituale ale artifactelor*. Climatul cultural-educativ bogat în deschideri i-a permis făuritorului de bunuri materiale să se desprindă din instanțele concrete ale producției și să dobîndească o anume „distanță contemplativă“, din perspectiva căreia să opereze o superioară evaluare a rodului demersurilor sale constructive. Prin anul 1970, la Uzina de piese de schimb din Suceava s-a efectuat o experiență ce s-a remarcat prin implicațiile ei psiho-sociale. Mai mulți mun-

Scanned with OKEN Scanner

citori ai uzinei, împreună cu artiști plastici din localitate, au realizat o serie de compoziții sculpturale pe baza unor piese dezafectate. Pentru o clipă — simbolică — poziția față de produs s-a schimbat, relațiile rutiniere au încetat și, atunci, obiectele au apărut sub lupa unor exigențe estetice. Curînd după aceasta, a fost consemnat „experimentul de la Bîrlad", în cursul căruia pictorii Corneliu Vasilescu și Lucian Georgescu au regîndit din punct de vedere vizual-estetic mediul de producție al unei secții a Fabricii de rulmenți. Cercetările sociologice întreprinse în urma experimentului au constatat, între altele, că a sporit productivitatea, iar muncitorii din alte secții au cerut să fie extinsă remodelarea estetică, apreciind-o ca pe un act de recunoaștere socială. Astfel de intervenții în ambianța uzinală s-au făcut în anii din urmă și la alte întreprinderi, ca de pildă Fabrica de hîrtie Letea-Bacău, în orașul Brăila, la Uzina de mașini grele București sau o serie de întreprinderi din Timișoara, unde sarcina ameliorării estetice și-au asumat-o elevii liceului de estetică industrială din localitate.

O serie de interesante inițiative privesc de asemenea spațiul public, unde, alături de tradiționalele forme ale artei monumentale, s-au dezvoltat cîteva modalități noi, între care așa-numitele simpozioane de artă decorativă și tabere de sculptură. Rod al colaborării dintre Ministerul industriei ușoare și Uniunea artiștilor plastici, aceste simpozioane de artă decorativă se organizează cu regularitate în ultimii ani, în cadrul diferitelor unități ale centralelor industriale, cu participarea entuziastă a numeroși tineri artiști plastici și a unor creatori, angajați ai respectivelor întreprinderi. Simpozioanele de creație își propun să susțină un program complex în care principalele obiective sînt ameliorarea produsului industrial (seria mică și seria mare) pe baza contribuției artiștilor la elaborarea prototipurilor, ca și stimularea creației originale de unicate, pe care artiștii le pot realiza cu ajutorul mijloacelor tehnice considerabile de care dispune industria. În perioada pe care o petrece în cadrul unei centrale industriale, artistul creează o serie de prototipuri de diverse obiecte utilitare — mobilier, servicii de masă, de cafea ori de ceai, vase, corpuri de iluminat, obiecte tehnico-sanitare, menajere, de utilitate publică etc., pe care industria le poate prelua și multiplica. Pe de altă parte, fiecare

Scanned with OKEN Scanner

participant poate să creeze cîteva unicate — de regulă forme spaţiale cu finalitate decorativă — în care dezvoltă o viziune originală şi care, purtîndu-i semnătura, îl şi reprezintă pe artist în expoziţii, în diferite confruntări artistice internaţionale.

Astfel de simpozioane se organizează în cadrul fabricilor din Tomeşti — sticlă, Sighişoara — faianţă, Cluj-Napoca — porţelan, Mediaş — sticlă, Buzău — sticlă etc. Lucrările realizate sînt mai întîi prezentate în localitatea respectivă, apoi în cadrul unor ample expoziţii — prilejuri cu care se testează gustul publicului. Atît în mediul uzinal unde se produc, cît şi în expoziţii, obiectele create cu prilejul simpozioanelor exercită o deosebită influenţă, fiind adevăraţi stimuli estetici, atît pentru formarea gustului publicului, cît şi pentru crearea unei fecunde emulaţii artistice. Semnificativ ni se pare între altele şi că, alături de artişti membri ai U.A.P., cu activitate expoziţională bogată şi recunoscută, se afirmă ca participanţi la simpozioane o serie de absolvenţi ai institutelor de artă care lucrează în industrie ori talente reale din rîndul muncitorilor şi tehnicienilor care sînt cîştigaţi astfel pentru creaţie.

Dintre multiplele manifestări pe care le cunoaşte azi creaţia artistică, un loc tot mai important tinde să ocupe sculptura în aer liber. Cuprinzînd şi cîteva manifestări izolate, desfăşurate sub semnul unui jubileu (Festivalul de sculptură „George Bacovia“ din Bacău) sau răspunzînd unor comenzi imediate (tabăra din oraşul Arad), simpozioanele de sculptură în aer liber au intrat în conştiinţa publică mai ales prin realizările din comunele Măgura-Buzău şi Arcuş-Covasna sau din oraşele Medgidia şi Galaţi.

Cele patru tabere amintite au programe distincte : ele traduc într-un mod diferenţiat permanenta preocupare de umanizare — şi cu mijloacele artei — a mediului ambiant. Se urmăreşte o mai mare infuzare a esteticului în cotidian, integrarea valorilor artei plastice în ambientul natural şi de civilizaţie rurală sau urbană. Pornind de la meditaţia asupra realului, ce a generat o viziune artistică şi filosofică marcată de tendinţa spre armonie, spre un echilibru mereu refăcut cu natura, artistul român de astăzi se arată tot mai interesat de a interveni cu operele sale în complexul proces de constituire a me-

Scanned with OKEN Scanner

diului de existență. Este o opțiune explicită spre arta de for public, artă ce adaugă cunoscutelor forme ale monumentalului statuar modalități noi de exprimare în spiritul civilizației moderne. Astfel de opere impun ideea unui om cu o puternică vocație constructivă, cu spirit raționalizator, ce se întoarce reflectat de propriile-i opere, spre universul său interior, luminîndu-l profund, sporindu-i încrederea în virtuțile sale demiurgice.

Apelul la formulele artistice, la elementele limbajului plastic tradițional, ca și dezvoltarea modalităților de intervenție în structura ambianței alcătuiesc un ansamblu unitar de acțiune a artistului în mediul de existență, un răspuns tot mai nuanțat la solicitările societății de astăzi. Elaborîndu-și creația pe temeiul fertilizator al tradițiilor, sensibil la dinamica realității epocii, artistul român contemporan se dovedește — deopotrivă prin operă și atitudine — o prezență activă în spațiul social, în conștiințe, susținînd un discurs cu o clară și bogată încărcătură estetică și etică.

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI NADIN

CARACTERUL OBIECTIV SINCRETIC AL TEATRULUI

Trinitatea Bine-Adevăr-Frumos, care a definit idealul activității umane în viziunea clasică a filosofiei grecești antice, decurge și din aspirația spre sincretism pe care această gîndire a exprimat-o. Procesul istoric prin care modelul sincretic a fost fisionat se caracterizează atît prin eliberarea unor mari energii (reflex al eficienței înalte datorate diviziunii sociale a muncii, specializării) cît și prin epuizarea unor semnificații legate de *unitatea* valorilor ideale. Binele, Adevărul și Frumosul s-au eliberat reciproc, au devenit relativ autonome, mai ales în reprezentările asupra lor și, ca urmare, au generat discipline independente. În realitate, autonomia relativă a luat forme paradoxale pe care, de pildă, arta le-a prezentat în mod sensibil. Frumosul în sine, dar nu mai puțin Adevărul în sine sau Binele în sine, ca extreme logice și axiologice, au configurat nu numai tendințe filosofice, ci și un tip caracteristic de practică (artistică, etică).

Poate că, dintre toate artele, teatrul a rezistat cel mai bine acestei tendințe, iar faptul se datorează caracterului său obiective sincretic. Din perspectiva teatrului, cele trei valori umane fundamentale nici nu pot fi separate. Vom încerca, în vederea demonstrării acestei idei și a deducerii unor concluzii de natură practică, să distingem un nivel al adevărului — evident, de natură etică — un altul al caracterului — ca expresie a frumuseții etice — și, în fine, unul al legăturii dintre teatru și forma receptării sale pentru a înțelege în ce fel se arti-

Scanned with OKEN Scanner

culează, în întregul actului teatral, valorile diverse ce participă la el și din rîndul cărora esteticul și eticul se evidențiază pregnant.

Teatru și adevăr. Cîtă frumusețe, atîtă artă — iată un adagiu pe care nici o enciclopedie nu-l uită, dar care, în realitatea de fiecare zi și de fiecare premieră a teatrului, ar trebui reformulat : cît adevăr, atîtă artă !

Domeniul adevărului este, o știm bine, altul decît acela al artei ; nu aici se descoperă adevărurile, și nu aici se confirmă ele, deși un teatru care nu trăiește în atmosfera adevărului — moral în primul rînd — și nu întreține setea omenească de adevăr sfîrșește prin a se sinucide.

În mod tradițional, adevărul este considerat de competența științei, iar comunicarea lui, de aceea a logicii. Silogismul nu e creator de adevăr ; acesta, dacă nu se află în premise, nu are cum să se găsească în concluzii. Aceeași lege logică se aplică, firește, și teatrului. Chiar dacă adevărul nu este cu necesitate supus legii reducției la formulă și a verificării, el nu poate fi conceput altfel decît ca punte necesară între existență și conștiință, între cunoaștere și practică. Nu vom dezvolta, însă, aici, o teorie propriu-zisă a adevărului, cu atît mai mult cu cît teatrul întîlnește adevărul nu în abstracția lui inertă, ci în concreteţea sa cea mai revelatorie. Adevărul și teatrul se conjugă pe durata spectacolului, adică, ele se întîlnesc în timp, și timpul dă măsura profunzimii sub care teatrul revelează adevăruri sau le obturează, exprimă relații necesare sau le mistifică. La urma urmei, teatrul și-a meritat numele de școală nu datorită excesului de didacticism, de care uneori a dat (și dă) dovadă, ci felului în care a scurtat accesul spre adevăruri — ale existenței în general, dar și în particular, ale istoriei, ale moralei, etc. — a atîtor generații cărora li s-a adresat. Fie că a fost vorba de adevăruri ce se numesc eterne, fie de unele circumstanțiale — în fond, accesul spre etern s-a făcut întotdeauna pe scara de serviciu a circumstanțialității, sau, cum se mai spune, generalul uman se atinge prin intermediul concretului istoric — teatrul a comunicat esența lor și a devenit astfel, el însuși, esențial.

Istoria a cunoscut, ce-i drept, și numeroase izbînzi ale teatrului mincinos, izbînzi a căror durată a fost, fi-

reşte, cît aceea a iluziei create, a minciunii înălţate pe coturni şi acoperite de mască sau a minciunii teatrului de consum (indiferent de tipul de consum pe care l-a reprezentat sau îl reprezintă). În fapt, alături de atîtea posibile istorii ale teatrului, se poate scrie şi una a relaţiei sale cu adevărul, nu mai puţin importantă decît istoria stilurilor, a temelor sau a geometriei sale (în paranteză fie spus, istorii deja scrise, şi chiar devenite obiect de curs universitar). Evident, unghiul din care se pune în lumină adevărul în teatru nu este acela al ştiinţei, ci al omului, adică, al filosofiei, al moralei, al psihologiei, al istoriei, şi, nu în cele din urmă, al politicii. Adevărul sentimentelor, al convingerilor, al credinţei — adică, al idealului — au făcut din teatru, indiferent de tipul şi de formele sale de expresie, o mare şcoală, o şcoală a sentimentelor confruntate cu gîndirea şi expuse exigenţelor ei. Spectatorii cuprinşi de delir la jalnicele tirade ale dictatorului de nu prea demult, şi spectatorii lucizi, care, fără a refuza adevărul emoţiei, îl supun examenului riguros al gîndirii, reprezintă extreme ale condiţiei cognitive a teatrului. Orice teatru conştient de programul său trebuie să aibă în vedere extremele amintite şi, mai ales, să opteze pentru tipul de spectator şi de cetăţean pe care îl doreşte şi îl formează.

De bună seamă, Oedip scoţîndu-şi ochii nu este un model de adevăr la scara numită a simţului comun — Arthur Miller spunea chiar că astăzi Oedip ar face gesturi largi şi ar prefera să-şi păstreze vederea, plîngînd, însă, din belşug — dar el, Oedip, în viziunea tragediei antice, rămîne un model de adevăr la scara conştiinţei vinovate. El ridică la puterea societăţii sale sentimentul de culpabilitate, după cum fanatismul justiţiar al lui Hamlet nu este şi nu poate fi expresia patologicului individual (temă de atîtea ori speculată, şi nu numai în tradiţia lui Jung), ci simbolul conştiinţei istorice.

Iată, dar fără a recădea în terminologia ştiută, a unei metode cu puncte date şi care se împotmolea, din lipsă de nuanţe, în cercul vicios al tipicului, că teatrul întîlneşte adevărul în forma sa cea mai generală, dîndu-i, însă, dureroasa constituţie a *concretului*. Nu există un Oedip abstract, o mişcare, o lumină, un decor ce se cheamă Oedip, ci un Oedip mereu reîncarnat care poate să ne convingă de adevărul său sau poate să-l compro-

Scanned with OKEN Scanner

mită. O teoremă nu depinde de stîngăcia savantului care a formulat-o ; legea este impersonală. Adevărul artistic este adevărul ființei, și nimeni nu-l poate elibera de gravitatea subiectivității. Fiecare spectacol își este propria sa lege. Cu atît mai admirabil apare efortul lui Brecht de a introduce obiectivitatea, sau cel puțin *obiectivarea,* în cîmpul adevărului teatrului. Dar fie ca Schauspieler (actor) fie ca *Darsteller* (interpretat), omul viu, aflat pe scenă și pus în rol, rămîne o ființă concretă, supusă nu numai aspirațiilor sublime, ci și slăbiciunii ridicole. Cînd, de pildă, el spune adevărul replicii — să zicem, evocă principii de luptă, de echitate, de caracter — dar el însuși, ca om între oameni, îl înfirmă în viața lui (sau numai în gîndirea lui), *ceva* din toate acestea uzează adevărul, îl perimează, îl dă sunet de monedă calpă, de instrument cîntînd fals într-o orchestră. Actorul pe scenă, sau omul în rolul său social (cum îi spunea Moreno, dar cum îi spusese și Engels) dă măsura adevărului pe care-l susține. Desigur, minciuna socială este mai gravă. Malraux avertizase că ipocriziile mai mari parazitează pe trupul ideilor mai ambițioase.

Să fie atunci sinceritatea termenul limită al adevărului în artă ? Pe scena istoriei — expresia consacră realitatea unei asemenea condiții — replicile sincere și cele mincinoase, cele responsabile și cele ipocrite sau, pur și simplu, demagogice, se schimbă cu o frecvență pe care nu putem, ca oameni ai acestui timp și ai idealului adevărului, să nu observăm. Auzim, uneori, și nu putem crede, dar asta nu împiedică reprezentația, cu momentele ei de euforie, cu momentele ei de groază, cu suspensul ei. La teatru se taie capete, iar după spectacol se cer autografe de la cel proaspăt ucis. În viață, condamnatul nu poate spera la bucuria unui buchet de flori dacă își va interpreta bine rolul. Și, totuși, se moare, fie meschin, ca în dramele psihologice ce denunță lașitatea dușmanului, fie eroic ; se moare, adică — folosim expresia în cea mai bună accepție a sa — *teatral.* Observația este importantă, în ordinea de idei pe care o urmărim : istoria milenară a acestei arte și felul în care și-a manifestat capacitatea de înrîurire au consacrat nu numai influența vieții asupra teatrului, ci și invers, a teatrului asupra vieții. Știm, sigur că știm, că e vorba de un fenomen mai larg, inclusiv de problematica ceremonialului ; dar la urma urmei, e

Scanned with OKEN Scanner

vorba totuși de felul în care adevărul artistic, constituit în procesul dialectic al întruchipării idealului în forma sensibilă specifică a reprezentanției, se întoarce în adevărul vieții și devine, la rîndul său, ideal al unei noi întruchipări. Formele contemporane de ceremonial nu sînt aceleași ca formele arhaice. Și nici nu pot fi. Nunta populară de ieri avea o funcționalitate dată în economia, cultura și morala satului. Astăzi, ea a urcat pe scenă sau a devenit un produs artizanal pentru turiști. În schimb, noile forme de ceremonial sînt — sau, cel puțin, ar trebui să fie ! — socialmente necesare, dobîndindu-și semnificația potrivit cu nevoia ce le-a determinat. Trăim, în fapt, de atîtea ori, emoția unor asemenea ceremonii încît este inutil să mai aducem exemplele în discuție.

Întrebat de către un confrate dacă rolul scriitorului este doar acela de a consemna rolul factorilor social-politici în impunerea unei drepte justiții, D. R. Popescu (vezi interviul „Teatrul care face istorie are întotdeauna viziunea zilelor de azi," în *Luceafărul*, iunie, 1976) vorbea despre nevoia participării scriitorului la aceste evenimente, sau, cum se exprima el, „să apese și el pe balanță. Măcar cu cîteva litere." El însuși socotește a fi scris asemenea litere : „Literele care formează un cuvînt greu, numit *adevărul*... Întreaga societate e datoare să așeze în balanță (și în viață !) acest cuvînt, fiindcă e vorba de propriul ei adevăr, de propriul ei steag, fără de care nu poți cuceri nimic, nici o bătălie." Sînt mulți și buni oameni de teatru care au înțeles că epoca aceasta determină mutații adînci, care implică o reformulare a scopurilor și a mijloacelor artei lor.

Este evident că regia sau scenografia unui mare spectacol popular nu se mai reduce la repertoriul de mijloace impus de reprezentația de pe scenă. Ajustarea unei rivalte sau schimbarea adîncimii scenei devin, în raport cu *adevărul*, gesturi calofile. Izolarea în spațiul ideal al scenei devine nu numai periculoasă pentru teatru și pentru destinul său, dar și imposibilă. Prin adevăr, teatrul se certifică pe sine și se justifică în ipostaza sa cea mai acută. Și tot prin adevăr el își confirmă, în această epocă de radicalizare a conștiinței, rațiunea de a fi.

Masca și caracterul. Actor înseamnă — și e bine că ne putem aminti de aceasta uneori — *a conduce o acțiune* ; dar la demnitatea acțiunii nu se ridica, în trecut — și cu

Scanned with OKEN Scanner

atît mai mult nu se poate ridica astăzi — orice gest, ci numai acea activitate privind interesul și destinul cetății Prin ea intrau în dialog reprezentările filosofilor — intră și astăzi, dar mai puțin —, se confruntau hotărîrile politice, se judecau deciziile luate în realitatea înfruntărilor vremii. Dramaturgia zilelor cînd s-a pronunțat pentru prima dată numele actorului este textul intervenției acestuia la marele referendum pe care-l reprezenta teatrul. Astăzi, această intervenție continuă să se producă, mai mediat însă, mai mascat, mai puțin direct, deși înfruntările sînt, poate, mai acute decît oricînd. Cîndva, autorul își scria și propria sa cuvîntare, dar mai scria și altele, pentru actorii acelei adunări publice care nu se întrunea doar întru desfătare, ci și pentru a decide care este adevărul cel mai important pentru cetate și a-l încorona cu lauri pe acela care a avut răspunderea și curajul să-l pronunțe. Astăzi, un gest similar ar putea părea ridicol, dar tot de teatru depinde încercarea de a-i conferi viabilitate și firesc. Dacă reluăm masca (și au mai reluat-o și alte epoci), o facem excedați de versatilitate, căutînd *caracterul* — valoare etică de tipul sintezei — tocmai în imperiul miraculos al personificărilor infinite.

Oricît de bogate ar fi mărturiile asupra a ceea ce a fost teatrul, oricîte texte și imagini noi am descoperi, nu l-am putea cunoaște mai bine pe cel aparținînd timpului nostru ; și oricîte mărturii am lăsa, încercînd să învingem trecerea în neant a celei mai tulburătoare replici, a gestului celui mai încărcat de sens, nu vom izbuti decît să adîncim regretul celor de după noi că nu vor putea, la rîndul-le, să facă teatrul mai puțin trecător pentru propria lor viață.

Purtăm în memoria noastră filmul unic al spectacolelor prin care am fost și noi pantomimă magică a acelei lupte de fiecare zi în care, pentru victoria adevărului și a credinței noastre, cineva a încercat pe scenă să forțeze destinul numind victorioșii cu fiecare nouă prejudecată înfrîntă, cu fiecare minciună dezvăluită, cu fiecare dinastie împilatoare abolită. Pe acest film s-au înscris cîteva spectacole animate de un gînd care nu numai că ne este exclusiv estetic, dar își dobîndește expresia și originalitatea prin caracterul politic sau etic pe care l-a avut. Fiecare dintre noi poate să-și vizioneze filmul, să-l

Scanned with OKEN Scanner

proiecteze oricît de des, să-l reia de la o anume scenă : Scofield intrînd, pe jumătate întors, din colțul adînc al scenei, întorcîndu-se lent și aruncînd, prin privire — dar cine știe, oare, prin ce anume în plus ?! — acea înfiorare rece care apleca spectatorii, cum numai sub seceră se apleacă firele de grîu ; sau George Constantin, tot ca Lear, descoperindu-și solul pedepsit la curtea uneia din trei fiicele sale ; sau Robert Wilson, imobil, cu un corb negru pe mînă, încremenit în gîndurile sale, surd, într-o lume ce-l asediază prin mișcări atît de deosebite și, totuși, aceleași ; sau... Dar filmul acesta este o mărturie ce încetează odată cu propria-ne încetare, iar mîine, nume ca acelea scrise aici și altele, mai multe, ca acelea pe care nu mai avem, uneori, puterea să le scriem, vor rămîne tot atît de puțin disponibile, în adevărul lor, ca în acest film.

Fiecare generație se naște și este îngropată cu teatrul ei. O asemenea solidaritate indestructibilă — manifestată în primul rînd prin adevăr — leagă generațiile de teatrul lor, încît nimic nu le poate despărți. Sîntem ca regii sciți cărora, pentru călătoria în neant, li se sorteau însoțitori dintre rudele apropiate și dintre luptătorii cei mai vajnici. Teatrul își reprezintă epoca, întrucît altfel nici nu e posibil ; trebuie să fim foarte conștienți de faptul că teatrul cel mai îndrăzneț, ca și deopotrivă laș, este cel *meritat*.

De cîte ori cineva a vrut să știe ce este teatrul, a vrut implicit să știe ce este el însuși. Ecuația fundamentală a teatrului rămîne identitatea de *condiție* dintre cei care îl fac și cel care îi simt nevoia. Nu este niciodată de prisos să ne propunem să cunoaștem publicul la fel de bine cum încercăm să cunoaștem teatrul care adună în sălile sale acest public. Cu condiția să ne ferim, la fel de mult, de a-l idealiza, de a construi modelul unui alt public decît cel real, cu condiția de a vedea și în publicul teatrului față de care manifestă rezerve un public real, exprimînd un gust și un ideal poate nu dintre cele mai înalte, dar de o realitate incontestabilă.

Oricît de departe a ajuns cu adevărul său și cu forța de a-l transmite, teatrul s-a reîntors, mereu, la actor, iar acesta, mereu, la condiția sa antropologică. În filmul amintirii personale, acolo unde Mihai Popescu, Maria Filotti, Lucia Sturdza Bulandra, George Măruță, Ștefan

Scanned with OKEN Scanner

Ciobotărașu, și nu puțini alții se mai află (deși, pentru cei veniți mai tîrziu, ei nici n-au existat, ca teatru), *teatrul e actorul în spectacol*. Nici o regie, oricît de importantă, în ordinea investiției de talent sau de idee, nici o dramaturgie — cel puțin, pentru teatrul întemeiat pe suportul pretextului literar — nimic nu va putea modifica această definiție simplă și nu-i va putea schimba conținutul.

Sistemul de motivații al apariției actorului (din contextele cunoscute : dansul ritual și ceremonialul magic) nu se suprapune cu cel al existenței și al evoluției sale. Actorul din zilele cînd se definea o artă a prezenței sale și actorul indiferent cărui moment ulterior au foarte puține lucruri comune. Practic, fiecare actor, ca prezență vie, conștientă, își conține motivația și își este definiție. Pregătindu-se un an pentru un rol pe care îl juca o singură dată (Grecia antică) sau jucînd o viață întreagă același rol (Thomas Betterton joacă rolul lui Hamlet la vîrsta de 70 de ani, actorii teatrului tradițional japonez sînt actorii unui singur rol, etc.), actorul este o ființă duală. El are o dublă credință, în sine și în personajul care dobîndește viață din viața lui, și aceasta îl face să reprezinte acel proces prin care omul, înstrăinat de sine, cunoaște astfel posibilitatea depășirii sale, adică, a progresului.

În fond, pe scenă se săvîrșește acel act ideal dintotdeauna al artei care este regăsirea umană, afirmarea integralității sale, după ce, în existența reală, omul a fost înstrăinat de sine. Procesul s-a petrecut în cea mai semnificativă dintre activitățile omenești, adică, în muncă, dar urmarea a fost „înstrăinarea de propriul său corp, ca și de natura din afara sa, ca și de esența sa spirituală“ (Marx). De aceea a fost numit *autor și actor al propriei drame*, definiția, neexplicată ca atare, a actorului decurgînd tocmai din considerarea înstrăinării. Este un aspect prea rar avut în vedere, dar care constituie unica legătură dintre interpretul de cîndva, de cînd se năștea teatrul, și toți ceilalți interpreți, fie ei pe scena Epidaurosului, în Roma înfloririi ca și în aceea a declinului, în decorul misterelor eleusine, în teatrul elisabetan, sub tavanul greu al reconstituirilor naturaliste din secolul trecut sau aflat pe străzi, în căutarea „jumătății“ sale, omul

Scanned with OKEN Scanner

care să vibreze la unison cu el, și fiecare să se simtă, deplin, conștiința acestui univers.

Exigența etică a actului artistic. Pictorul își poate vedea tabloul după ce l-a terminat ; scriitorul își poate citi cartea după ce a publicat-o, compozitorul, partitura ; actorul de film, personajul imprimat pe peliculă. Tot compozitorul, la fel ca și dramaturgul, își poate vedea și asculta lucrările interpretate de alții. Actorul de teatru nu se poate vedea pe sine însuși în rol. Și nu-și poate colecționa rolurile. Cînd repetă în fața oglinzii (și știm că uneori o face), cînd repetă, pur și simplu, el vede și aude altceva decît va fi el însuși în *angrenajul spectacolului*.

Nici noi, ca oameni, fiecare dintre noi nu ne vedem în viață, nu putem fi, simultan, *implicați* și *detașați* față de mișcarea prin care, *fiind*, *devenim* ; urmăm un ciclu al evoluției ce se încheie pentru ființa individuală ce o reprezentăm, dar este infinită pentru specia căreia îi aparținem.

S-ar spune, lucrurile stînd astfel, că urmează să aflăm mereu de la alții ce și cum sîntem, că actorul află mereu, întîi de la regizor și apoi de la publicul său, ce și cum a fost, cît de bine (sau mai puțin bine) a reușit (estetic) să nu mai fie el însuși, pentru a deveni altul. În viață, vrem să fim cît mai mult noi înșine ; pe scenă, prin calitatea de a fi el însuși, actorul își cucerește cel mai dificil drept de a fi un altul, poate, unul pe care-l urăște, unul ce i-ar stîrni, în realitatea existenței, mînii de nepotolit, reacții de neînfrînt.

În actualitatea atît de variată a teatrului românesc, s-a manifestat, la un moment dat, formula realismului caracterelor. Cine a urmărit spectacolele acestei tendințe (etică și estetică) a remarcat foarte ușor că prin fiecare rol, gîndit pe o anumită dimensiune morală și corelat, prin ansamblul de relații al piesei, cu statutul etic global al reprezentației, regizorul s-a exprimat, totodată, despre omul-actor. Identificarea de caractere operează, în ordinea teatrului, atît de nemilos (dar prin asta cu o eficiență, în aceiași ordine a teatrului, atît de înaltă) încît, cunoscînd actorul, regizorul îl epuizează, practic, în rolul atribuit.

Luînd ca etalon *D'ale carnavalului* — moment definitoriu în interpretarea lui Caragiale — nu putem găsi

Scanned with OKEN Scanner

excepții, în cuprinsul distribuției, indiferent dacă regizorul a lucrat cu actori afirmați la acea dată (Toma Caragiu, Marin Moraru) sau a afirmat, prin spectacol, actori ai unui tip bine determinat (Gina Patrichi, Ștefan Bănică). Nu este o fixare de *emploi,* uneori, acest cumplit realism de tipuri acționînd (ca în tulburătoarea versiune a *Livezii de vișini) à contre-emploi,* caz evident cu Ștefan Ciobotărașu, sau flagrant, prin proporțiile dezvăluirii. S-ar spune — speculația urmează ideii susținute — că dezvăluirea *tipului* a condus la replicile adiționale, în limba franceză, anticipîndu-se dezvăluiri prin spectacol, conceput, *el,* ca o *mașină de cunoaștere* (și de recunoaștere). Regizorul vrea — conștient sau nu — ca actorii săi să fie cît mai mult ei înșiși, dar selecția, extrem de riguroasă, urmărește identificări din spațiul artei în cel al realității caracterelor. Odată dezvăluirea făcută, pînă la un nivel de intimitate care face imposibilă orice retractare, mecanismul intră în funcțiune cu o precizie niciodată contrazisă. S-a și spus că spectacolele funcționează ca un sistem cibernetic, adică, un element determină altul, unul îl controlează pe celălalt. Iluzia este abolită, pînă la cel din urmă nivel, și dacă nimeni nu se poate vedea direct pe sine în viață, așa cum privește un tablou, nici regizorul nu se poate vedea altfel decît integrat în galeria tipurilor descoperite și cultivate ca atare. Chiar cînd ezită (va juca Ogășanu sau Beligan ? — se anticipa distribuirea rolului Hlestakov), el face aceeași operație de fixare și epuizare. Chiar cel nedistribuit, dar preconizat un timp, ne rămîne definit ca tip și îi va fi foarte greu — dacă nu imposibil — să se arate altfel, ca actor, decît l-a și văzut, în spectacolul său, regizorul.

S-a discutat uneori, în contextul aprecierii dramaturgiei interpretate pe o scenă sau pe alta, despre dreptul (și despre obligația) actorului de a se împotrivi la ceea ce-i apare ca imagine a abdicării de la condiția umană, a abdicării de la idealul adevărului și al cinstei, al moralei, al nobleței sufletești. Reacția este, manifestată în acest cadru, una de tip civic. Am spune că un zidar care acceptă să construiască o închisoare destinată celor care luptă pentru libertate și adevăr și un actor care intră în angrenajul justificării sofistice a acestui fel de oprimare sînt, civic, egal vinovați. Dar dacă rolul actorului este uneori acela al călăului, într-o piesă în

Scanned with OKEN Scanner

care prețul devotamentului față de un ideal e moartea, și dacă actorul e, fie într-atît împotriva crimei, fie într-atît de netalentat încît o comite, scenic, prost, atunci tragedia decade în grotesc și orice semnificație se anulează.

Una este a nu juca piese proaste — și atunci actorul se opune acestora *prin teatru,* căci dacă el nu se vede pe sine în rol, el este *văzut,* ca om, ca actor și ca personaj, *pe scena unde-și creează rolul* — ; alta e a juca (sau a nu juca) personaje față de care, prin întreagă sa ființa și sensibilitate, actorul se simte potrivnic. Aici, el trebuie să se „vadă" pe sine, dedublare care e într-atît de dificilă încît depășește logica vieții. Din împotrivire față de un caracter, de o idee, de un mijloc, se naște nu abandonul în fața rolului, ci dimensionarea critică a acestuia.

Cînd un actor sau mai mulți vor să ne convingă de faptul că au salvat o piesă proastă, realizam încă o dată condiția paradoxală a artei teatrale. E ca și cum, în viață, am putea spune că am fost mai mult decît sîntem, că ne-am văzut fiind, și văzîndu-ne, ne-am dat seama că sîntem mai frumoși, mai buni sau mai drepți decît sîntem în realitate. Intervine, adică, acea inversare — atît de omenească pînă la un punct dat — între intenție și realizare. Actorul nu salvează o piesă proastă mai mult decît salvează cea mai fericită intenție o viață ratată (prin debusolare, irosire, parazitism material sau spiritual). A pune actorul, component al unei echipe, în această condiție de „salvator", adică a-i da să joace piese proaste știind că ele sînt proaste înseamnă a-l împinge pe unul din drumurile care duc la început spre cabotinism iar în cele din urmă spre ratare.

Politica de repertoriu, raportată la actor, nu privește numai considerentele „de casă." Ea este educativă într-atît încît „educatorul" care predă o lecție contrară convingerilor sale sfîrșește prin a se descalifica, deși trăiește iluzia că arta, în care crede pentru că e rațiunea vieții lui, se poate transforma în miracol. El nu observă, chiar nu mai poate observa, că miracolul, pe care într-adevăr îl poate atinge, este de fapt o măruntă jonglerie, o succesiune de trucuri (pentru a declanșa rîsul sau plînsul indiferent de ceea ce se petrece în piesă, dacă se petrece, în fond, ceva), o manevră ce ține de presdidigitație. Dar dacă actorul, ca și omul în viață, nu se poate vedea pe el în-

Scanned with OKEN Scanner

susi, prestidigitatorul e mereu în fața oglinzii, vede exact unde e ascuns porumbelul care va țîșni din pălărie, știe că ferăstrăul va tăia doar imaginea oglindită a femeii care-l secondează, că eșarfele colorate pe care le va scoate pe nas sînt în buzunarul secret al vestei ; adică, *vede* cum anume *minciuna* (nevinovată în acest caz) *e cumpărată ca adevăr* și prețuită ca atare.

Actul numit „a merge la teatru" nu mai este astăzi identic cu cel de ieri, de-acum un deceniu sau de-acum un secol. Actul numit „a juca teatru", deși nu mai este același cu cel de ieri, de-acum un deceniu sau de-acum un secol, rămîne, în esență, un act de interpretare. S-a schimbat, deci, și încă în mod fundamental, sistemul motivațiilor ce stau la baza receptării spectacolului teatral, spectatorul de astăzi fiind altul decît acela invitat la solemnități de curte, oricare a fost rangul lor artistic. Este evident, dealtfel, că, în materie de teatru, progresul esențial privește schimbarea raportului scenă-sală, democratizarea artei teatrale resimțindu-se în toate compartimentele acesteia, și în primul rînd în exigența estetică ridicată la rangul de principiu etic.

Democrația în teatru nu înseamnă, însă, numai prețul scăzut al biletelor. Un teatru cu intrare liberă poate foarte ușor să compromită ideea accesului larg la spectacol, mai ales în condițiile în care el va fi comparat cu teatrul scump (de aici, reacțiile snobilor), cu prețul (în lei sau în alte unități de măsură) altor arte sau forme de divertisment. De asemenea, democrația în teatru nu înseamnă stalul reacționînd prin fluierat și chicoteli la scenele tandre sau prin bătăi din picioare cînd dialogul pare obositor pentru că nu e glumeț ; și nu înseamnă nici ținută căutat negligentă, lipsită de respect față de spectacol și de spectatori, indiferent sub ce formă se manifestă ea.

Actorul nu joacă (sau n-ar trebui să joace) altfel pentru „elita" (ghilimelele ne aparțin) de la premieră și altfel pentru spectatorii adunați în sala căminului cultural. El știe că principalul mijloc de convingere a spectatorilor rămîne dăruirea sa artistică, probitatea sa — deci, valoarea estetică. Dar, dacă se ia tragedia antică, montată cu eforturi materiale și tehnice mari, și se simplifică pe măsura scenei modeste a aceluiași cămin cultural, efectul nu poate fi decît unul de respingere pu-

Scanned with OKEN Scanner

blică, căpătînd astfel valoare etică. Aceiași spectatori văd, pe ecranele televizoarelor, cele mai bune spectacole naționale și, frecvent, mari spectacole din lume. Ei au dobîndit, prin democratizarea pe care mijloacele de comunicație în masă o determină și ele, nu numai informații, ci și *criterii* noi.

Ajungem, astfel, la observația de principiu că democrația înseamnă acțiunea criteriilor social acceptate și că teatrul poate stimula procesul, în ce privește arta și cultura, acționînd în cîmpul criteriilor sau, mai larg, în acela al idealurilor. Nu este democrație culturală aceea care cedează, prin repertoriu sau prin stil de joc (în general, concesiv, pe linia minimei rezistențe) gustului (estetic) celui mai de jos. Aceasta se numește comercialism cultural și a generat teatrul de bulevard. Nu este democrație culturală nici aceea care se supune gustului anarhic, oricît de „sus" ar fi el, făcînd din teatru o aventură desfășurată în decor de zîmbete și în atmosferă de fals entuziasm. A deschide teatrul pentru toți nu înseamnă a juca cu ușile deschise, lăsînd ca zgomotul de motor al autovehiculelor să acopere vocea artiștilor și muzica, iar gazele de eșapament să înnegrească decorurile și să provoace tusea spectatorilor. „Ușile deschise" sînt uși spre cultură, adică expresie a accesibilității — valoare estetică și etică — și nu un simptom al devalorizării culturii.

Pentru a fi democratic, teatrul trebuie să fie de cea mai bună calitate. Altfel nu servește, ci deservește demosul. Concesia măruntă — cîrligul actorului comic, pedala celui melodramatic, cochetăria cu prostul-gust, cu vulgaritatea — nu este decît un pas spre abdicarea de la scop. Criticii au fost unanimi (în sfîrșit !) semnalînd felul în care un cunoscut actor de comedie a realizat pe scena Teatrului Național un spectacol compromițător. Să recunoaștem că exemplul citat nu este singular și că, față de cazuri nu mai puțin flagrante, vigilența critică a fost mai temperată. Exigența în teatru aparține de spiritul — de veritabilă noblețe — al democrației.

Democrație nu înseamnă ieftin și prost, comod și concesiv, eficient (în scripte contabile) cu orice preț. Democrația fără conștința (etică) a *participării* la edificarea valorii (estetice) este demagogie. Nu numai actorul trebuie să se dăruiască în actul interpretării, ci și spectato-

Scanned with OKEN Scanner

rul. Abia de aici începe democrația, adică din punctul în care teatrul stimulează și obligă. De la ținuta vestimentară la ținuta gîndirii, la ținuta morală, la ținuta omenească, în sensul larg. Cu sacrificii, s-ar putea aboli, să zicem, sistemul biletelor de intrare. Dar asta nu ar face teatrul mai democratic, nici mai bun și nici mai necesar. Prețul său autentic depășește, oricum, prețul înscris pe bilet. Și în fond, în cele două-trei ore petrecute la teatru, omul investește timp din viața lui ireversibilă. Cu cît este mai conștient de acest timp, cu atît îl folosește mai deplin. O sală de spectatori obișnuiți să-și irosească vremea este o sală în care comunicarea de la scenă spre sală (și invers) nu se poate stabili. Democrația presupune nu numai nevoia de dăruire reciprocă, ci și conștiința scopului acestei dăruiri.

Să nu idealizăm teatrul (așa cum alții îl ponegresc cu ușurință). El ne face mai buni și mai drepți, mai sensibili și mai responsabili, numai în măsura în care este el însuși mai bun și mai drept, mai sensibil și mai responsabil. Democrațiile, inclusiv democrația teatrului, nu s-a clădit niciodată pe ipocrizie. Teatrul este iubit și respectat exact în măsura în care își iubește și își respectă publicul. Unitatea dintre estetic și etic este înscrisă în însăși structura teatrului. Limbajul său reflectă această condiție ; formele sale concrete de realizare nu se pot sustrage acestei determinări.

Scanned with OKEN Scanner

MIRCEA CRISTEA

PRINCIPII ȘI VALORI MORALE ÎN „ANTITEATRUL" CONTEMPORAN

Teatrul contemporan reprezintă — printre altele — una din modalitățile artistice care și-a adecvat mijloacele unor ascuțite dezbateri de idei, un „instrument" artistic prin mijlocirea căruia sînt „disecate" articulațiile și nivelurile structurale ale mecanismului social, sistemele de valori, sentimentele și trăirile oamenilor. Teatrul secolului nostru relevă însă o diversitate de curente, direcții, orientări. În acest context, pe lîngă tendința manifestă de a continua tradițiile realist-critice, în teatrul contemporan au apărut, mai ales după ultimul război mondial, curente și tendințe noi, între care se detașează *antiteatrul* (denumit și teatrul „absurdului", „de avangardă", al „protestului și paradoxului" etc.), *teatrul politic* (dezvoltat de dramaturgi din diferite țări, în special din Europa occidentală și care utilizează tehnicile teatrului epic brechtian), precum și unele forme ce aparțin așa-zisului *teatru experimental* (Happening, Living theatre, Street theatre, Guerilla theatre etc.), forme care urmăresc mai ales reînnoirea mijloacelor de reprezentare teatrală, perfecționarea limbajului scenic. Evident, nu ne-am putut propune studiul tuturor acestor tendințe. În cele ce urmează vom încerca să surprindem trăsăturile definitorii ale antiteatrului contemporan. Această denumire, trebuie să precizăm de la început, are menirea să sugereze aspectele structurale inedite ale unei modalități dramatice diametral opuse concepției tradiționale asupra teatrului. Prin „antiteatru" se exprimă, în primul rînd, o revoltă făță în împotriva teatrului comercial și bu-

Scanned with OKEN Scanner

levardier, care invadase scena între cele două războaie mondiale. În consecință, dramaturgii care au îmbrățișat această modalitate și-au „construit" un nou tip de piesă — denumită în mod sugestiv *farsă tragică* (comedie absurdă sau antipiesă) — în care elementele structurale : subiectul, acțiunea, intriga, personajele, limbajul etc. sînt cu totul opuse celor din teatrul de tradiție realist-critică. În concepția creatorilor ei, această modalitate teatrală ar avea drept scop relevarea absurdității oricărui demers rațional în descifrarea sensului vieții, pesimismul față de valorile create de umanitate de-a lungul timpurilor. În acest sens, sînt utilizate procedee și tehnici teatrale care exprimă, în ultimă analiză, o concepție filosofică iraționalistă, pesimistă asupra condiției umane. Astfel, în structura pieselor sînt integrate elemente fantastice, grotești, comicul absurd sau oniric, precum și procedee teatrale ca parabola, simbolul, distanțarea logică etc. De remarcat că personajele sînt confruntate frecvent cu situații-limită pe care nu le pot evita întrucît intervin forțe existențiale obscure, iraționale care le împing, implacabil, spre degradare biologică și psihologică. Cultivarea situațiilor-limită se întîlnește cu deosebire la Beckett, Ionescu, Adamov, dar și la Arrabal și Genet. Personajelor nu li se oferă nici o posibilitate de evadare din universul absurd în care s-au „cufundat". Aceste situații-limită sînt, de-altminteri, singurul lor răspuns în fața dezumanizării. Dar din registrul larg al problematicii morale a eroului din farsa tragică vom reține, mai cu seamă, pe cele legate nemijlocit de un gen de comportament cu consecințe negative asupra înțelegerii sensului vieții, a libertății morale, a poziției sale față de valorile morale fundamentale : binele, fericirea, datoria etc.

Pentru eroii antiteatrului, *sensul vieții* — în înțeles de valoare morală supremă — nu prezintă nici o semnificație, dat fiind că pentru ei nu mai există un sens al vieții. Prinse în jocul forțelor iraționale declanșate de mecanismul social ostil dezvoltării libere a personalității umane, personajele se cufundă tot mai adînc în stări absurde, în climatul generat de înstrăinare și dezumanizare. Sensul vieții scapă eroilor, rămînînd doar gustul amar al absurdității existenței într-o lume „întoarsă pe dos". În această lume — care nu este alta decît socie-

Scanned with OKEN Scanner

tatea capitalistă contemporană — au dispărut idealurile sistemul axiologic de referință. Eroii sînt nevoiți, totuși, să supraviețuiască. Avînd oarecum trăsături comune cu tipul uman descris în opera unor filosofi existențialiști (M. Heidegger, K. Jaspers, J. P. Sartre, A. Camus), personajele farselor tragice trăiesc „în virtutea absurdului", adoptînd un comportament adecvat situațiilor-limită dezumanizante. La Eugen Ionescu, eroii încearcă totuși transcendarea către lumea valorilor, a semnificațiilor majore ale existenței. Le lipsesc însă mijloacele practice de realizare, precum și voința și tenacitatea morală de a se sustrage climatului care i-a marcat. În *Scaunele*, de pildă, Bătrînul și Bătrîna sînt preocupați în permanență să confere un sens vieții lor banale, sens pe care însă nu reușesc să-l facă cunoscut celorlalți oameni. Oratorul surd și mut sugerează, în finalul piesei, că acest mesaj — dacă a existat vreunul ! — nu poate fi transmis prin intermediari, fiecare individ fiind nevoit să ducă cu el în neant propriile sale sensuri asupra existenței. În *Ucigaș fără simbrie* este exprimată în mod clar, prin monologul final al lui Bérenger — atunci cînd acesta se adresează Ucigașului — concepția însăși a autorului asupra sensului vieții : „Ascultă, îți fac o mărturisire sfîșietoare. Și eu, adesea, mă îndoiesc de toate. Să nu mai spui la nimeni. Mă îndoiesc de *utilitatea vieții, de sensul vieții, de propriile valori* (subl. ns.), de toate dialecticile. Nu mai știu ce să cred, poate că nu există nici adevăr, nici bunătate. Dar, în cazul ăsta, fii filosof : dacă totul e deșertăciune, dacă bunătatea e deșertăciune, atunci și crima nu e decît deșertăciune" [1]. Aici întrezărim o licărire de speranță, o evaluare lucidă a situației, dar eroul, deși pregătit să-l înfrunte pe Ucigaș, cade totuși zdrobit de deznădejde sub pumnalul acestuia. În alte piese ale lui Eugen Ionescu, ca de pildă în *Regele moare*, întîlnim o altă ipostază a individului : confruntarea cu moartea. Pentru Bérenger I — care este, de fapt, omul cu toate necazurile și bucuriile lui — viața ar avea un sens, dar forțele ostile îl împiedică să se bucure de creațiile sale. Eroii lui Ionescu întîlnesc, întotdeauna, forțe ostile — uneori fără vreo identitate anume — care le alterează personalitatea și

[1] Eugen Ionescu, *Teatru*, vol. II, Ed. Minerva, col. B.P.T., 1970, p. 131.

Scanned with OKEN Scanner

comportamentul, reducîndu-i la simple marionete, la statutul de clovni, cum se întîmplă cu personajele din *Cîntăreața cheală*, *Jacques sau Supunerea*, *Tabloul* etc. În *Rinocerii*, însă, Bérenger rămîne pînă la sfîrșit consecvent idealurilor umaniste, apărînd cu îndîrjire demnitatea personalității umane, împotriva tendinței generale de a renunța la statutul de om : „Am să mă apăr împotriva tuturor ! (...) sînt ultimul om, am să rămîn om pînă la capăt ! Nu capitulez !“ [1].

În piesele lui Beckett, situația grotesc-absurdă a personajelor, trăsăturile lor comportamentale se concretizează în renunțarea la orice ideal, în ignorarea voit ironică a sensului vieții, a rolului rațiunii : „Vladimir : Da, în această imensă confuzie, un singur lucru e clar : așteptăm să vină Godot (...). Ce e sigur, e că timpul trece greu în asemenea condiții și că ne silește să-l umplem cu fapte care, cum să spun, care la prima vedere pot apărea raționale, dar cu care sîntem obișnuiți. O să zici că toate astea n-au alt rost decît să ne împiedice prăbușirea rațiunii. Se înțelege că-i așa. Dar oare nu rătăcește ea de pe acum în bezna permanentă a marilor adîncimi ? iată ce mă întreb uneori“ [2].

Așteptarea fără speranță este prezentă în majoritatea pieselor lui Beckett, Godot simbolizînd tot ceea ce i-ar putea conferi omului un ideal, un sistem de valori, o certitudine. Însuși sensul vieții se conturează mai ales prin postularea acestui simbol. Ceea ce spune Vladimir despre „rătăcirile“ rațiunii și, mai ales, despre ceea ce pot întreprinde oamenii în aceste condiții constituie una din ideile promovate de existențialism. În *Mitul lui Sisif* întîlnim, de exemplu, concepții similare manifeste în replicile eroilor antiteatrului. Astfel, analizînd sensul vieții în „universul absurd“, Camus arată că, într-un asemenea univers, viața nu înseamnă „nimic altceva, pentru moment, decît indiferență față de viitor și pasiune de a epuiza tot ce e dat. Credința într-un *sens al vieții* (subl. ns.) presupune întotdeauna o scară a valorilor, o alegere, preferințe. Credința în absurd, conform definiției noastre,

---

[1] *Idem* p. 268.
[2] Samuel Beckett, *Așeptîndu-l pe Godot*, Ed. Univers, 1970, pp. 76—77.

Scanned with OKEN Scanner

ne învață contrariul“ [1]. În acest context, morala unui om scara sa de valori n-ar avea sens, în concepția lui Camus, decît prin cantitatea și varietatea experiențelor acumulate. Dacă analizăm ceva mai detaliat dramaturgia „absurdului“, ajungem la concluzia că această idee devine esențială pentru înțelegerea „mesajului“ operelor de acest gen. Eroii antiteatrului au același comportament față de problemele fundamentale ale existenței ca și *Sisif*-ul camusian postulat ca prototip al „omului absurd“. Astfel, „acțiunile“ și, în genere, „modul de viață“ al personajelor din antiteatru se consumă în experiențe de viață minore, formale, de un umor tragi-comic-grotesc împins la extrem, mergînd chiar pînă la crearea unor eroi „pe dos“, a unor *non-eroi* — cum s-a numit, ulterior, această categorie de personaje fără viață psihică și morală, lipsite de personalitate. Non-eroul reprezintă, de fapt, răspunsul artistic pe care autorii acestui curent dramatic îl dau efectelor înstrăinării spirituale a omului din societatea capitalistă contemporană. Reprezentanții antiteatrului nu reușesc să surprindă însă cauzele reale, resorturile ideologice, filosofice și morale ale atitudinilor indivizilor în confruntarea cu existența lor socială, ci descriu doar starea de confuzie, absurd și înstrăinare în care sînt nevoiți să supraviețuiască. Acest act constituie, totuși, un semnal de alarmă, un punct de plecare în critica structurilor spirituale ale sistemului capitalist. Desigur, din acest punct, unii autori au mers mai departe, așa cum s-a întîmplat cu Arthur Adamov. Deși cea mai mare parte a operei sale aparține prin stil și concepție estetică antiteatrului, în ultimii ani de creație el a optat pentru subiecte istorice și social-politice, cărora le-a conferit semnificație și sens politic angajant. Astfel, în *Primăvara '71* și *Politica rămășițelor* a demascat, prin intermediul satirei, fapte și evenimente din trecutul și prezentul luptei maselor pentru libertate, împotriva exploatării și asupririi.

Pentru personajele antiteatrului, *libertatea morală* este nelimitată, întrucît „liberul arbitru“ asigură un comportament moral dincolo de bine și rău, concretizat

[1] Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, Editura pentru literatură universală, 1969, pp. 60—61.

Scanned with OKEN Scanner

în negarea, fără justificare, a oricăror principii, valori și norme morale.

Eliberarea de normele și valorile morale recunoscute, refuzul conformismului social, dar, în același timp, și incapacitatea de a contribui la edificarea unor principii morale eficiente în planul conduitei fac din eroii antiteatrului personaje inerte, plate, lipsite de personalitate și supuse eroziunii lente a dezumanizării. Spre ce se îndreaptă însă acțiunile lor „libere", ce aspirații vizează în cîmpul socio-uman ? Neavînd nimic de pierdut, întrucît au pierdut totul — idealuri, speranțe, fericire etc. — aceste tipuri de eroi „pe dos" nu au nici un fel de perspective, acțiunile lor desfășurîndu-se practic „în gol", pe un teren inapt realizării pe plan social și moral. Respingînd angajarea și asumarea responsabilității sociale ca fiind lipsite de sens și semnificație, non-eroii farselor tragice sînt „prinși" în jocul forțelor irațional, absurde, ale propriilor lor neliniști interioare, coșmaruri etc. Așadar, în mod paradoxal, în loc să fie libere în acțiunile lor — ca efect al libertății nelimitate de acțiune — personajele sînt, de fapt, prizoniere ale neputinței funciare de a face ceva pentru depășirea situației lor nefericite, aflate la limita dintre viață și moarte, într-un spațiu al așteptării și resemnării. Putem conchide, astfel că pentru autorii farselor tragice, problema libertății morale și, implicit, a angajării și responsabilității morale nu are nici un sens. De aceea, ei își îndreaptă atenția asupra stărilor de incertitudine și de confuzie ale conștiinței, creînd tipuri care expiază într-o lume stranie și grotescă. Astfel, una din temele cele mai frecvente se referă la dereglarea mecanismului limbajului, cu cauze necunoscute personajelor și, evident, cu efecte neobișnuite, catastrofale pentru destinul lor. În farsele tragice întîlnim însă și alte teme ca : automatismul comportamentului, proliferarea obiectelor, cruzimea etc., toate provocate de sugestiile sterotipiilor verbale, de tendința limbajului de a acționa ca o forță stranie, ostilă individului, dominîndu-l și anihilîndu-i acțiunile, personalitatea. Degradarea limbajului ar duce în mod treptat la cruzime, la torturarea personajelor, pe măsură ce acestea se eliberează de relațiile lor umane, interpersonale, devenind tot mai înstrăinate și mai însingurate în existență. În același timp, eroii coboară tot mai mult în structurile non-verbale,

Scanned with OKEN Scanner

inexprimabile ale subconștientului, iar „ieșirea“ lor la „suprafață“ dezvăluie numai neputință și disperare. Această concepție se întîlnește în majoritatea pieselor din antiteatru. Putem aduce, în acest sens, numeroase exemple. La Beckett, de pildă, limbajul constituie însăși condiția fundamentală, indispensabilă supraviețuirii, domeniul libertății nelimiate în care „eroii“ constată cu uimire că există. Dacă pentru Vladimir și Estragon din *Așteptîndu-l pe Godot* dialogul poate menține încă speranța într-un ideal, într-un „mîine“ — simbolizat prin Godot sau altă abstracție — pentru Hamm și Clov din *Sfîrșit de partidă*, cuvintele își pierd treptat din funcția lor de comunicare, contractîndu-se și devenind eliptice : „*Clov :* Te părăsesc. *Hamm :* Înainte de a pleca, spune ceva. *Clov :* Nu am nimic de spus. *Hamm :* Cîteva cuvinte... pe care să le pot revedea... în inima mea“ [1]. Limbajul eliptic dispare treptat, trecînd însă prin etape intermediare. Astfel, de la *Cuvinte și muzică*, *Cascando* (piese radiofonice) la *Act fără cuvinte I*, *II* (piese de pantomimă), limbajul s-a contractat, involuînd pînă la dispariție. Această tendință de a elimina complet dialogul din teatru exprimă însăși concepția autorului cu privire la funcția limbajului, care nu ar mai fi capabil să exprime gîndurile și trăirile interioare. Așadar, personajelor nu li se mai îngăduie decît comunicarea stărilor și frămîntărilor existențiale prin simple reacții fizice. De remarcat că în piesele unde limbajul mai servea încă drept vehicul al gîndurilor „eroilor“, aceștia își îngăduiau să fie liberi în exprimarea lumii lor interioare. În pantomime, însă, personajele sînt frustate și de acest drept fundamental, devenind simple obiecte la discreția forțelor exterioare, inumane, care le torturează.

Limbajul dizlocat, abundența clișeelor, pierderea libertății de acțiune a personajelor datorită structurilor verbale degradate reprezintă cîteva elemente care predomină, mai ales, în piesele de început ale creației ionesciene. În *Cîntăreața cheală* și *Lecția* întîlnim demonstrații privind modul în care limbajul golește de orice conținut psihologic și moral ființa umană, anihilîndu-i orice ideal și încredere în viitor. Cuplurile familiale Smith și Mar-

[1] Samuel Beckett, *Fin de partie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

tin, ca și Profesorul și Eleva nici nu-și dau seama de adevărata lor situație de ființe frustate, silite să trăiască în tensiunea și climatul grotesc-absurd al unei realități lipsite de rațiune. Ele devin pînă la urmă *victime ale limbajului*, ale „datoriei" de a trăi. Așa-numita libertate de acțiune izbucnește doar în anumite împrejurări, sub forma unor proteste, „eroii" fiind readuși însă repede la tăcere și supunere. Astfel, în *Victimele datoriei*, Choubert este confruntat cu diverse forțe iraționale, obscure— personaje, voci, care se metamorfează — manifestîndu-se violent și constrîngîndu-l să accepte voința celorlalți. Ideea conformismului, a acceptării necondiționate este redată în *Jacques sau Supunerea* sub forma umorului absurd și într-o manieră ce amintește replicile din *Cîntăreața cheală* și *Lecția*.

Problema libertății morale se pune în termeni similari și pentru alți autori ai antiteatrului. La Edward Albee și Harold Pinter, de exemplu, accentele morale sînt mai bine puse în evidență, deoarece ei insistă mai mult asupra aspectelor sociale ale situațiilor descrise. Astfel, în *Totul în grădină*, Albee întreprinde un amplu proces moralității americane, demascînd aspectele negative ale „modului de viață american", trăsăturile inumane ale unor personaje ce reprezintă personificarea puterii malefice a banilor în societatea „de consum". În *Îngrijitorul* lui Pinter se remarcă pierderea identității bătrînului Davies, ca urmare a acțiunii unor condiții sociale ostile. În aceste împrejurări, eroii se torturează reciproc, devenind sadici, cum se întîmplă în *Aniversarea*, unde Stanley Weber este torturat pînă la epuizare cu ajutorul unor întrebări, care pînă la urmă îl scot vinovat de crimă.

În genere, personajele din farsele tragice sînt incapabile să mai opună rezistență forțelor declanșate de mecanismul social ostil. „Eroii" sînt astfel constrînși să se supună necesității inexorabile dictate de forțele iraționale, absurde, anihilîndu-le treptat orice inițiativă sau tentativă de acțiune. Evident, tezele existențialiste cu privire la libertatea nelimitată de acțiune a individului aflat în situații absurde dobîndesc noi semnificații în fiecare dintre piesele antiteatrului. Pornind de la teza sartreeană : „omul e condamnat să fie liber", ca și de la concepția camusiană asupra libertății : „nu mă intere-

Scanned with OKEN Scanner

sează să știu dacă omul este liber. Nu pot simți decît propria mea libertate. Problema libertății în sine nu are sens“ [1], dramaturgii antiteatrului au conceput tipuri de personaje care să trăiască efectiv, pe scenă, consecințele mecanismului social dereglat, să cunoască în mod concret, în cele mai nesemnificative acte umane, absurditatea situațiilor în care sînt constrînse să supraviețuiască. Concluziile la care au ajuns sînt strîns legate de pesimismul și iraționalismul degajat de filosofia existențialistă, care refuză individului șansa integrării în colectivitate, participarea activă, angajantă în planul acțiunii și responsabilității sociale. Dealtfel, revendicarea insistentă, pînă la obsesie, a libertății individului și, în consecință, și a libertății sale morale dovedește neînțelegerea caracterului dialectic al libertății umane în genere. Sînt ignorate astfel resorturile intime ale libertății individului, condițiile social-istorice concrete în care el trăiește și acționează, precum și „deschiderea“ sa către necesitatea istorică reală, generatoare de idealuri și responsabilitate socială. Libertatea se cucerește, dar nu de către individul izolat, ci de omul integrat comunității sociale. Dobîndirea libertății morale apare, în acest context, o cerință de ordin social, un deziderat și un imperativ al omului care se cucerește pe sine.

Personajele din antiteatrul contemporan — întrucît reprezintă tipuri de existențe umane înstrăinate și dezumanizate — adoptă în genere o poziție nihilistă și iraționalistă față de orice sistem de valori, inclusiv cele morale, argumentînd că acestea n-ar mai fi capabile să ofere criterii ferme de evaluare a faptelor și comportamentelor morale. În acest context, *ce semnificație dobîndesc valorile morale de bine, datorie, fericire pentru eroii farselor tragice ?*

Analizînd aceste concepte în țesătura concretă a operelor create sub exigențele estetice ale antiteatrului, ajungem la concluzia că pentru personajele antiteatrului, binele a dispărut de mult și n-a mai rămas nimic de natură să le facă încrezătoare într-un ideal de viață. În schimb, negația sa, *răul*, a cuprins totul, înlăturînd orice

[1] Albert Camus, *op. cit.*, p. 57.

Scanned with OKEN Scanner

criterii, fapt de natură să submineze structurile cele mai intime ale relațiilor interpersonale. Majoritatea acestor „eroi" — consecințe ale înstrăinării și degradării biopsiho-socio-culturale constată numai, mai ales sub raport biopsihologic, *efectele răului* de proporții cosmice, care s-a instalat sub diverse forme în realitatea lor imediată. Una din aceste forme este *cruzimea*, exprimată adesea prin mutilări fizice sau presiuni de ordin psihologic. Dealtfel, unii exegeți au acordat antiteatrului și denumirea de *teatru al cruzimii* — denumire preluată de la Antonin Artaud, care a emis și principiile sale teoretice și metodologice — ceea ce parțial este adevărat. Cruzimea, tortura, nefericirea se regăsesc în multe opere de acest gen. În piesa *Labirintul*, de exemplu, Arrabal prezintă, în manieră kafkiană, procesul lui Etienne, care, în final, este condamnat la moarte pentru o crimă inexistentă, fiind constrîns să-și suporte situația prin presiuni fizice și psihice. Cruzimea devine însă permanentă și insuportabilă în piesa *Bicicleta condamnatului* — cu rezonanțe din ororile războiului civil spaniol — unde Vilaro, un pianist cu mîinile legate, face eforturi disperate de a cînta, dar este readus la tăcere de către un personaj vag conturat de autor (Paso). Acesta reprezintă, de fapt, întruchiparea forțelor destructive, ostile, care încearcă, și pînă la urmă reușesc, anihilarea personalității eroului. Aceeași idee o întîlnim și în piesa lui Adamov, *Marea și mica manevră*, unde personajele au chiar denumiri ca Mutilatul, Rănitul, Polițistul etc., toate fiind însă la discreția unor evenimente și fapte pline de cruzime și confuzie, devenind în final simple marionete lipsite de trăiri și sentimente umane. La Harold Pinter, cruzimea, ca dimensiune și efect al răului, se concretizează în descrierea unui climat de insecuritate și confuzie ce apare chiar în intimitatea cuplului familial. În *Colecția*, de pildă, angoasele și coșmarurile soților James și Stella Horne cresc în intensitate și prind consistență materială în alte personaje, care continuă să-i mențină pînă la sfîrșit într-o stare de neliniște și confuzie. Ideea este înfățișată cu o mare forță artistică în *Reîntoarcerea*. Pinter reușește aici să materializeze un complex de elemente — în special de natură erotică — ce au „țîșnit" din subconștientul personajelor și care, revenind în preajma lor, le fac existența insuportabilă.

Scanned with OKEN Scanner

În concepția lui Jean Genet — pentru a mai lua un exemplu — răul apare ca efect al confruntărilor violente dintre bine și rău, care se manifestă îndeosebi în sfera relațiilor fericire-nefericire, plăcere-viciu. Eroii lui Genet, deși cunosc și pot evita răul, îl adoptă totuși ca fiind singura lor stare atitudinală și de comportament. În multe cazuri personajele sale sînt preocupate de materializarea, pe scenă, a propriilor lor stări obsedate, a coșmarurilor și neliniștilor lor, ceea ce le oferă posibilitatea de a se defula, desublima. Prinse cu totul în jocul declanșat de relația realitate-ficțiune în care au intrat fără voia lor, personajele uită cu totul de situația lor reală, de fapt, devenind victimele propriilor lor închipuiri. Astfel, în *Servitoarele*, Claire și Solange joacă pînă la sfîrșit rolurile de victimă și călău, fără a fi pe deplin conștiente de deznodămîntul lor tragic, dar hotărîte să sfîrșească cu viața lor lipsită de perspective.

În dramaturgia beckettiană, răul provine din însăși actul nașterii ființei umane. Așadar, omul ar fi vinovat pentru că s-a născut și, în consecință, este destinat suferinței și morții. Piesele lui Beckett descriu mai puțin prin cuvinte și mai detaliat prin gesturi acest itinerar al condiției umane, care se desfășoară între absurd, grotesc și nefericire. De la *Așteptîndu-l pe Godot* — în care personajele rămîn încă în domeniul posibilului, al „așteptării răului (morții) care nu mai vine — și pînă la piese ca : *Sfîrșit de partidă, Ce zile frumoase !, Toți cei care cad, Ultima bandă, Act fără cuvînt I, II*, etc., „eroii“ lui Beckett denunță răul și nefericirea și nu mai formulează decît vagi dorințe sau își savurează amintirile unei vieți lipsite de idealuri și împliniri. Uneori personajele își exprimă în mod ironic concepția despre valorile morale, așa cum procedează paraliticii din *Sfîrșit de partidă* „*Nell :* Nimic nu e mai caraghios decît nefericirea, te asigur. Dar... *Nagg :* Oh ! *Nell :* Da, da, este lucrul cel mai comic din lume“.[1]

Și în dramaturgia lui Eugen Ionescu întîlnim subiecte strîns legate de manifestările multiple ale răului înțeles ca o prezență de dimensiuni cosmice, care este infiltrat peste tot în viața și în conștiința oamenilor. Ast-

[1] Samuel Beckett, *Fin de partie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 33.

fel, în piese ca : *Regele moare, Ucigaș fără simbrie, Scaunele, Setea și foamea, Jocul de-a măcelul* etc. regăsim, într-o formă sau alta, acțiunile invizibile ale răului, personificate sau nu, luînd cu asalt condiția umană. Edificatoare în acest sens sînt insistențele lui Bérenger din *Regele moare*, care în fața răului suprem (moartea) devine patetic și tragic-comic în același timp, în încercarea sa de a amîna supremul act al trecerii în neant. Tot atît de convingător pare, în *Ucigaș fără simbrie*, celălalt Bérenger, care, în confruntarea cu Ucigașul, folosește toate argumentele posibile și imposibile, dar în zadar : „Fără îndoială că nu crezi în fericire. Crezi că fericirea e cu neputință în lumea asta ? Vrei să distrugi lumea convins că e condamnată la nefericire. Nu-i așa ? Asta e ? Răspunde ! (Rînjetul Ucigașului). Nu te-ai gîndit o clipă că s-ar putea să te înșeli. Ești sigur că ai dreptate. E o îngîmfare prostească. Înainte de-a ajunge la o concluzie definitivă asupra problemei, lasă-i măcar pe ceilalți să-și facă experiențele. Ei încearcă să realizeze practic, tehnic, aici, pe-acest pămînt, fericirea : poate vor izbuti, ce poți să știi ? Dacă nu izbutesc, ai să vezi pe urmă“ [1]. Numai Bérenger din *Rinocerii* nu se lasă copleșit de asaltul forțelor Răului, rezistînd „rinoceritei“, maladie care a metamorfozat pe toți oamenii în rinoceri. El nu admite capitularea, în ciuda faptului că a rămas singur. În mijlocul metamorfozei generale, Bérenger rămîne om pînă la capăt. Este un strigăt al rațiunii, al conștiinței împotriva lumii *irațională și absurde* instalată ca urmare a înstrăinării și degradării condiției umane de structurile sociale ostile. Bérenger aduce cu sine unul din cele mai pronunțate mesaje cu caracter optimist din opera lui Eugen Ionescu.

*
* *

Mulți dintre „eroii“ antiteatrului manifestă un „comportament deviant“ — în unele privințe asemănător celui descris de psihiatrie — în măsura în care existența lor se desfășoară la limita dintre normal și patologic. În acest sens, semnificative sînt personajele lui Beckett,

[1] Eugen Ionescu, *Teatru*, vol. II, Ed. Minerva, 1970, p. 124.

Scanned with OKEN Scanner

Arrabal, Adamov etc., obsedate de moarte, așteptare, angoasă și nefericire, personaje care devin, astfel, epave umane incapabile de a se mai raporta la ceilalți în calitate de ființe înzestrate cu rațiune. Evident, nu se mai pune nici problema poziției lor față de valori și principii în genere — întrucît nimeni nu mai înțelege pe nimeni și, deci, nu ar mai exista criterii de evaluare — și, în consecință, nici problemele morale nu mai prezintă importanță pentru acești eroi „pe dos", degradați, siliți să trăiască în absurd și grotesc. Atunci cînd aduc în discuție asemenea probleme, o fac cu o netă detașare, pentru a sublinia inaderența lor funciară la idealurile și perspectivele condiției umane. Dealtfel, autorii înșiși pornesc de la o concepție pesimistă asupra omului, cu influențe din filosofia existențialistă, pe care o regăsim în opera lor într-o manieră proprie, originală. Ei încearcă prin aceasta să ofere un răspuns la problemele reale și acute ale societății capitaliste în care trăiesc, deși nu întotdeauna acest răspuns constituie o mărturie concludentă asupra evoluției și perspectivelor umanității.

Scanned with OKEN Scanner

RADU ANESTE PETRESCU

CINEMATOGRAFUL ÎN CONȘTIINȚA EPOCII

Afirmația lui Lev Kuleșov — „filmul este arta cea mai organic legată de viața timpului nostru“ — avea, în 1921, un cusur capital : suna ca o provocare. Încă nu se pronunțaseră prea multe cuvinte grave în favoarea cinematografului. Anii 25 îl plasează brusc în centrul vieții artistice a lumii. După acest triumf, cinematograful pătrunde tot mai adînc în existența omului contemporan, arta filmului jucînd un rol esențial în circulația ideilor politice, filozofice, morale, umaniste, în formarea conștiinței sociale a maselor. Într-un număr al revistei pariziene „Ciné-jeunes“, care înserează patru articole de autori români sub titlul generic „Cinematograful și tineretul din România“, sînt menționate rezultatele unei anchete ce atestă interesul sporit al tineretului școlar pentru film : din 1223 de elevi între 14—18 ani, ai unor școli de diferite tipuri din Capitală, 65% preferă filmul, 24%, filmul și teatrul iar 11%, teatrul și alte activități cu caracter cultural-estetic.

Numeroase alte statistici efectuate în țara noastră și de UNESCO demonstrează la rîndul lor că tineretul consumă în contact cu mijloacele audiovizuale un timp egal cu cel afectat învățăturii, un tînăr mergînd în medie de cîte 8—9 ori pe an la teatru, dar vizionînd săptămînal 2—3 filme. Cu vagi oscilații în favoarea teatrului și literaturii, generația matură însumează procente care păstrează nealterat interesul pentru cinematograf. Cum se explică această tendință de dominare a celei de a 7-a arte ?

Scanned with OKEN Scanner

Amintindu-ne eternele dovezi ale istoriei, vedem că tradiția sudează de mișcarea societății întregul lanț al manifestării creatoare, astfel că acolo unde apare un progres se instituie și un început de ierarhie, fiecare civilizație arătînd un interes sporit către una sau alta dintre arte. Legea acestei preferințe are un număr imens de cauze mari și mici. Cele mici pot coborî pînă la capriciile modei, așa cum ne lasă impresia complicata aventură a teatrului de la curtea lui Ludovic al XIV-lea. Pe cele mari, le putem urmări doar în spațiile largi ale prefacerilor sociale. Apariția unei cantități sporite de produse artistice și, implicit, de capodopere, într-o parte ori în alta, este intim încurajată de sensul dezvoltării tehnico-materiale a societății, care, trasîndu-și granițele nevoilor ei spirituale, polarizează aspirațiile și declanșează un puternic val de energii creatoare. Acumulînd numeroase dovezi, Renașterea ne oferă modelul complex al unui atare proces. În veacurile XIV—XV, cînd are loc o amplă înflorire a culturii, dar cînd textele în manuscris circulau cu dificultate, imaginea plastică dobîndește o însemnătate considerabilă ; ceea ce va stimula îndeosebi pictura și grafica.

După inventarea și extinderea tiparului, firește că „modul de-a înțelege al societății a făcut un salt. Poporul este învățat să citească și să scrie ; cartea înlocuiește imaginea“ [1], iar literatura trece, pentru multă vreme, pe primul plan. „Rolul jucat de tipar în adaptarea de noi modele culturale, în centralizarea limbilor naționale“, se face remarcat încă din epoca elisabetană, dar în esență tehnologia tiparului n-a adăugat literaturii vreo dimensiune în plus a cărei sursă se află în litera de plumb. Tiparul, așa cum ne încredințează scriitorul canadian Marshall McLuhan [2], îi conferă operei literare dimensiuni gigantice, unind experiența individuală cu acțiunea de acumulare a conștiinței colective. În numai cîteva decenii cinematograful amplifică această relație la scara umanității, deși în momentul său de plecare nu însemna aproape nimic din punct de vedere estetic. Spirit și rod al geniului tehnic, mijloacele de expresie ale filmului

[1] Fernand Léger, *Funcții ale picturii*, Ed. Meridiane, 1976, p. 33.

[2] *Galaxia Gutemberg*, Ed. politică, 1975, pp. 319—323.

Scanned with OKEN Scanner

erau cuprinse, virtual, în însăși tehnologia din care s-a născut. Tehnica tiparului era pentru arta literară mijlocul ideal de comunicare în masă. Tehnica cinematografică, în schimb, era pentru arta filmului mijlocul exclusiv de-a fi. Neavînd de preluat sau de continuat liniile vreunei tradiții, filmul s-a susținut prin căutările empirice ale pionierilor și, fără îndoială, datorită imensei curiozități a publicului, care îl primea tot mai ospitalier, îmbrățișîndu-i eroii și iertîndu-i slăbiciunile. Era un spectacol ieftin, care nu cerea efort de înțelegere și ținută, un spectacol popular.

Pe fondul cam șters al experienței de la începutul veacului, fiecare „școală națională" își brodează inovațiile ei particulare. A fost desigur o perioadă rodnică în descoperiri. Nu și în opere de referință estetică. Ele vor veni ceva mai tîrziu. Odată cu sintezele în viziune franceză, italiană și mai ales americană. Aici, eliberat de corsetul gîndirii literare și sfidînd o serie de categorii estetice sanctificate de tradiție, filmul a devenit o artă cu fața întoarsă spre realitate. Acest puternic impuls către viață era pe măsura profesiunii de credință a americanului de rînd. Dar producătorii aveau prea puține idei despre ce trebuia făcut mai departe. Cei mai prudenți au apelat la spiritul și cultura emigranților, organizînd un import masiv de talente. Gustul pentru realitate, profesat de studiourile americane, a luat-o înaintea acestui comerț cu inteligențe, întotdeauna salvator. Reîntors în Europa, mai întîi prin opere de mîna a doua (seriale de aventuri, westernuri, comedioare burlești) și abia după aceea prin marile lucrări ale lui Thomas Ince, David W. Griffith sau Cecil B. de Mille, noul cinematograf își va spori forțele prin contribuțiile unor teoreticieni și creatori de geniu.

Valoarea acestei restituiri merită ea însăși o relatare amănunțită. Scopul lucrării ne reduce intențiile la obligația de a menționa un fapt remarcabil pentru definirea saltului făcut de cinematograf în conștiința estetică a epocii : floarea întregii gîndiri artistice europene din anii următori primului război mondial s-a alăturat efortului anevoios de a-i da operei filmice structura, limpeziunea, vigoarea dar și ardența modelului clasic. Căci acest ideal, atacat de nestatornica răzvrătire a „avangărzii", n-a fost niciodată părăsit definitiv. Libertatea absolută a expresiei, care fusese unealta succeselor ei în

Scanned with OKEN Scanner

poezie, muzică, pictură, devenea chezășia și proba doveditoare a independenței filmului de a merge pe o cale proprie și de a ridica pretenții asupra tradițiilor artistice, fără să dea socoteală nimănui. Era actul de revoltă al conștiinței de sine a cinematografului manifestat printr-o mare bogăție de atitudini, al neatîrnării sale față de sentimentul împrumutului. Nedumeriții, prudenții și adversarii de ieri sînt aliații lui de acum. Veniți deopotrivă din literatură și eseistică, din muzică și pictură, aceștia se vor apropia cu respect de tînăra artă, făcînd cauză comună cu tendințele ei de autonomie.

În toiul clarificărilor, aportul parizian destul de întins pentru a cuprinde aproape toate celebritățile vremii, de la André Breton și Salvador Dali la Louis Delluc și Lëon Moussinac, precum și participările germane ori scandinave nu mai puțin ilustre, au fost depășite doar de amploarea contribuției ruse, care a supus unei interpretări metodice experiențele produse de o parte și de alta a Atlanticului. Deslușind o serie de teze durabile în domeniul montajului și zdruncinînd definitiv prejudecățile față de așa-zisa simplicitate a tinerei arte, rușii au meritul de a fi posedat în epocă acea elocință necesară pentru a risipi ultimele îndoieli teoretice. Etapa modernă a cinematografului, cînd Filmul se ridică „la demnitatea profundă pe care trecutele civilizații ale omenirii o aduseseră *Muzicii, Poeziei, Arhitecturii, Teatrului, Picturii și Dansului*[1] este inaugurată de ei. O recoltă trainică de capodopere fixează jaloane și noi idealuri de atins.[2]

Ne folosim de această scurtă incursiune istorică, pentru a extrage o primă concluzie : dacă filmul a izbutit să recupereze în numai un sfert de veac mileniile aflate între el și celelalte arte, acest fapt memorabil se datorează unor spirite cultivate, stăruitoare și inventive, care prin ochiul aparatului de filmat au privit dincolo de ora prezentă. Efortul lor de a se încredința că ceea ce „pre-

---

[1] Leon Moussinac, *Le Cinéma Sovietique*, Paris, 1926.

[2] Pînă la Neorealism, nicăieri nu va avea loc o explozie a creației care să fixeze incidența unor forțe superioare la fel de fecunde ; S. M. Eisenstein — „Crucișătorul Potemkin“, „Octombrie“ ; Vsevolod Pudovkin — „Mama“, „Sfîrșitul Sankt Petersburgului““ ; Alexandr Dovjenko — „Pămînt“ ; Dziga Vertov — „Omul cu aparatul de filmat“ etc., etc.

Scanned with OKEN Scanner

văd" este şi posibil, i-a dat cinematografului „cugetarea" despre el însuşi. Tendinţa ulterioară de dominaţie a filmului se sprijină tocmai pe această meditaţie asupra posibilităţilor sale unice, mereu confirmată şi mereu împinsă mai departe de practica producţiei.

Sesizînd sau nu oscilaţiile progresului, opinia maselor — aşa cum arătăm mai sus — hotărîse înainte ca filmul să atingă rîvnita perfecţiune a artelor ce l-au precedat. De foarte multe ori, apariţia unei opere care depăşea înţelegerea obişnuită era admisă cu pasivitate, ceea ce probează că publicul din trecut nu a fost nici mai bun nici mai rău decît cel de azi. El a ales cinematograful din motive mult mai intime decît cele ale axiologiei esteticii. Nu întrucît adevăratele valori îi sînt indiferente, ci pentru că preferă să înţeleagă. Şi asta nu după amînarea pe care i-o întreţine un tablou de Picasso sau lectura unui roman oarecare, ci imediat. Desigur, pe măsură ce avansează în cunoaşterea subtilităţilor limbajului artistic, el nu va ocoli nici muzeul, nici sala de concert, nici rafturile librăriei ; dar între două exprimări ale aceluiaşi subiect întotdeauna va prefera mai întîi pe aceea a ecranului. Dovezile statistice sînt elocvente ; cultura îi schimbă repertoriul, nu şi opţiunea sa spontană pentru film, indiferent în ce mod ajunge la el — prin televiziune ori sala de spectacol. Alegînd cinematograful, publicul l-a constrîns cu tenacitate să aleagă la rîndul lui, dintre toate căile evoluţiei, pe aceea care îl menţine în linii mari „neschimbat". Cum neschimbat, în esenţă, e şi felul său de a vedea lumea. Iar cinematograful se dovedeşte a fi înzestrat cu o capacitate de reflectare foarte apropiată de optica sa şi oricînd adaptabilă, de la Albert Eistein la omul de pe stradă. Această trăsătură a stîrnit adînci controverse în estetica vremii, trecînd după aceea în semiologie, unde Pier Paolo Pasolini se pare că a dat cel mai adecvat răspuns. Către descifrarea acestor aspecte, în stare să explice puterea de fascinaţie a cinematografului, ne vom îndrepta atenţia, încercînd a schiţa o demonstraţie care însă nu-şi propune să altereze în vreun fel meritele artelor vecine cu filmul, în epocă.

Spre a ne ajuta în continuare de reflecţiile istoriei, va trebui să ne reprezentăm în chip lămurit primele reproşuri aduse filmului. Călăuziţi de ele constatăm că acestea se traduc în serii de obiecţii rezemate pe im-

Scanned with OKEN Scanner

presia nedeslușită că cinematograful — așa cum spunea Fénelon despre copiii lipsiți de sensibilitate — „vede totul și nu simte nimic". În mod ciudat, stîngăciile de început ale pionierilor, care știau tot atît de puține despre cinema ca și „adversarii" lui, au fost puse pe seama naturii sale tehnice, recunoscută ca un mijloc perfect de reproducere a „lucrului real", dar incapabilă să producă „un lucru frumos". De bună seamă că înțelesul acordat lucrului frumos, mai exact „frumosului artistic", cobora direct din estetica clasică germană, care pătrunsese adînc în conștiința timpului, așa încît oricine avea de-a face cît de cît de nobila iradiere a artei, nu se putea declara mulțumit de o operă neînstare să-i procure ceva din liniștea și încîntarea stărilor eterne. Or, cinematograful putea procura cel mult un efect practic de informare, uneori de modestă destindere pentru cei naivi, necum de a provoca emoții adînci.

Din fericire, pasiunea pentru cinematograf creștea odată cu nevoia profundă a societății de cunoaștere vizuală a lumii, a aspectelor ei multiple, reale, concrete. Așadar, filmul era străbătut de un sentiment, dar de un alt tip : al adevărului. Și, de asemenea, „simțea eternitatea", însă nu în liniștea ei ci în zbuciumul prezentului. Pentru cei mulți, imaginea filmică părea să anuleze distanțele către atîtea pămînturi ale făgăduinței promise de visele lor, amplificînd nemăsurat sentimentul contemporaneității. Cinematograful îi redescoperea omului înfățișarea planetei sale.[1] Rîvna omenească pentru cunoaștere, pasionată și obsesivă, care după expresia lui Stuart Mill „a descoperit rotația pămîntului", a inventat și arta filmului, dîndu-i totodată tăria de a-și menține atracția inițială față de aspectele cotidiene ale realității. Interesul său

[1] În toate aceste sensuri, jurnalele filmate de Louis Loumière, William Paul și apoi de emisarii lui Pathé sau Gaumont au contribuit mai intens la înrădăcinarea gustului filmic și al trebuinței de cinema, decît toate anecdotele fantastice, feericiile și trucajele lui Georges Méliès și ale epigonilor săi, luate la un loc. Evident, raportate la alte criterii, ele compun astăzi un capitol distins în istoria filmului. Dar, atunci, pasiunea de a ști a publicului întrecea plăcerea de a se amuza în obscuritatea unei săli, pe seama unor personaje care apar și dispar. Această plăcere era lipsită de suflu. Ostenea repede. De aceea, însuși Méliès va alege soluția reconstituirilor de actualități, supraviețuind un timp.

Scanned with OKEN Scanner

pentru faptul de viață, chiar în perioada în care cinematograful se arăta sărac în mijloace, a fost de fiecare dată precedat de o undă emotivă. Strămutată în imagine, ea devenea pereche cu emoția artistică. Prin urmare, atît în planul cunoașterii cît și în acela al sensibilității artistice, filmul corespunde mentalității omului contemporan, dar mai cu seamă curiozității lui infinite față de tot ce-i aparține : de la sine la umanitate, de la obiect la univers, de la gest la idee. Restul e structură. Întreaga lui evoluție se petrece aici, în interiorul structurilor sale amplificate și extinse, clarificate sau diferențiate pînă la genurile și subgenurile cunoscute.

Atîta timp însă cît cinematograful a fost nepregătit să construiască structuri artistice prin el însuși, impresia de nesiguranță care plutea asupra frumosului filmic era justificată. Întrebarea dacă filmul „este sau nu o artă veritabilă, susceptibilă de a se integra în sistemul Artelor frumoase[1]", nu avea nimic tendențios. Dimpotrivă, părea că tînăra artă este încă inaptă să ofere opere cu un înalt grad de elaborare artistică asemenea literaturii, muzicii sau artelor plastice se consolida pe platitudinea reală a unei creații în general imitative. Dintre toate dificultățile pe care filmul le-a avut de înfruntat, nici una nu va depăși prin stăruință și amploare lupta lui de a se încadra în conformitatea unor valori artistice stabile, verificate de tradiție. Tendința unor creatori de a recurge la experiența unei arte sau a alteia, după cum le îngăduia pregătirea lor anterioară nu întotdeauna întinsă și profundă, a silit cinematograful să-și anexeze numeroase elemente eterogene de limbaj. Dar nu cu ajutorul acestora va deveni el o artă de sinteză. Căci impasul imitației a trezit și reflexul eliberării de sub tutela artelor clasice. Dealtminteri, diversele apropieri spre care a fost îndrumat, fie către literatură, fie către muzică, pictură sau teatru, nu l-au ajutat cu nimic să fie mai filmic din punctul de vedere al expresiei. În schimb, i-au dat un orizont cultural și etic mai larg și, cum arătam mai sus, o înțelegere de sine mai clară. Această înțelegere se presimte în filmele lui G. A. Smith și James Williamson, este adîncită de filmul american de la Stuart Blackton

[1] Henri Angel, *Esthétique du cinéma*, Paris, 1963, p. 5.

la Erich von Stroheim, dispare un timp sufocată de estetismul francez și german, se reafirmă în experiențele suedeze ale lui Mauritz Stiller și Victor Sjöström, pentru a-și regăsi definitiv matca prin documentarul artistic în Anglia, cinematograful adevărului social în Rusia sovietică, al realismului poetic parizian de la 1935 și al Neorealismului italian, cu adîncile influențe ce le-a rodit după 1950.

Tot ce s-a creat desăvîrșit în arta filmului se înscrie pe această spirală. Cinematograful este într-atît de îndatorat propriei sale dezvoltări încît orice veleitate de a-l fi transformat într-o „simfonie vizuală" ori într-o „dramaturgie plastică" ne probează, prin rezultatele mediocre la care s-a ajuns, că filmul nu are nici o obligație esențială față de celelalte arte, nici întrucît le urmează nici întrucît le reunește. Ceea ce frumosul filmic a datorat în tinerețea sa influenței artelor clasice, deși are o anumită însemnătate, este mai prejos decît ce a obținut prin el însuși.

În ultimele decenii, ca urmare a exploziei cinematografice, a apărut și tendința inversă de a căuta și de a găsi cu orice preț o anumită fizionomie filmică prezentă în structurile celorlalte arte. Într-adevăr, după 1925, filmul a exercitat o mare înrîurire asupra creației artistice. Colajul și exprimarea pregnant vizuală în roman, teatrul document, pictura hiperrealistă etc. sînt acumulări și răsfrîngeri ale acestuia.

Asemenea căutări, cînd se întorc însă către Dante, Goya, Dickens sau Cervantes, cu intenția de a descoperi în opera lor elemente prevestitoare ale expresiei filmice, nu ni se par a fi decît pure speculații de cabinet. Cinematograful nu mai are nevoie de aceste revelații, înscrise pe actul său de noblețe, îndîrjit negată cu șase decenii înapoi. Se poate afirma în schimb că zisa „exprimare filmică" este un *prototip stilistic* (evidențiat printr-o multitudine de similitudini formale); că el a dobîndit o finalitate specifică, datorită mijloacelor de expresie ale filmului; că el a fost sesizat, intuit de unii cineaști în diverse opere ale artelor clasice; dar că originea lui nu se află nici aici, nici în cinematograf, ci în coordonatele psihologice și de conținut ale „imaginii mentale", așa cum

Scanned with OKEN Scanner

a fost definită de Jean Piaget — calitate cu care este înzestrată orice ființă umană, care face posibilă creația și comunicarea de orice chip și care, în cazul omului de artă, din orice domeniu, devine mod de gîndire și sursă dominantă a expresiei.

Structura, ca și dinamica „imaginii mentale", sînt aproape fidel reproduse de „imaginea filmică", proiectată pe ecran. Ea este mai coerentă și mai bogată în sugestii decît imaginea literară, mai concisă decît imaginea scenică și are o fluență pe care niciodată nu o poate reda imaginea plastică. Aceste virtuți înlesnesc dialogul cel mai direct și cel mai eficient dintre un creator de artă și publicul său [1]. Ecranul reface în anumite limite și detalii trăsăturile *imaginii mentale* a cineastului, iar unitatea figurativ-semantică a acestora se reintegrează într-o altă *imagine-mentală,* echivalentă : aceea a spectatorului. Este ca o pendulare a trăirii de la o conștiință care contemplă lumea pentru a exprima un anumit sens, la alte conștiințe, care receptînd această contemplare, și-o însușesc. De aici toate consecințele : și în capacitatea filmului de a transmite serii de cunoștințe, de-a educa atitudini politice, morale, și în senzația că el odihnește și destinde. Căci spectatorul vede pe ecran idei turnate în combinații simbolice, anume concepute pentru a-i sugera aceste idei, dacă le are, și a i le forma, dacă îi lipsesc.

Felul în care cinematograful comunică o idee sau un sentiment, ca și modul prin care această comunicare compune un spectacol, fuziunea lor, se realizează așadar în imaginea filmică. Dar esența imaginii filmice nu este alta decît aceea a obiectului pe care îl reproduce, ca formă și relații posibile. Din această interacțiune numită „sens-consens" de unii, „denotant-conotant" de alții, rezultă întreaga mobilitate a structurilor filmice : stilul autorului, factura limbajului și puritatea acestora. Cercetarea succintă a mecanismului de formare și receptare a imaginii filmice ne va explica o altă latură a atracției unice pe care o exercită cinematograful.

În vreme ce forma și mișcarea obiectului în imagine sînt receptate la nivelul percepției, sensul mișcării poate fi înțeles numai cu mintea. Căci fiecare legătură pe care

[1] De aici, mirajul pe care-l reprezintă cinematograful pentru foarte mulți scriitori contemporani.

Scanned with OKEN Scanner

se sprijină dinamica obiectelor incită la o evaluare subiectivă a cauzalității ontologice. Ca atare, imaginea filmică smulge fenomenul din existența lui nemijlocită, plasîndu-l între sensibilitate și cugetare, adică îi conferă o „realitate ideală". [1] Azi, acest lucru pare cu totul de înțeles. Impresia de realitate concretă, care la început îi dădea spectatorului atîta bătaie de cap, ni s-a păstrat numai ca o senzație omogenă a vieții. Ea vine din faptul că obiectele au o forță plastică pe care nimic nu o poate tulbura, iar deplinătatea lor figurativă este receptată pe ecran ca o „imagine reală". Prin formă, aparența realului copleșește idealul. [2]

Valoarea—spectacol a obiectelor ne interesează în acest moment mai puțin, deși nu picturii și nu teatrului ci filmului îi revine meritul final de a le fi scos din umbră, de a le reînsufleți, imprimîndu-le o nouă existență, și de a le fi sesizat enorma lor seducție estetică. Panoramicul unei banale locomotive cu aburi, gros-planul unui robinet de baie, un travelling de-a lungul străzii — sînt tot atîtea mijloace prin care cinematograful s-a adaptat pentru a exprima această fascinație a obiectelor ce ne înconjoară, dar și sursa lor inepuizabilă de comunicare.

Păstrîndu-ne atenția asupra similitudinilor cu imaginea mentală, devine acum necesară evidențierea analogiei dintre structurile ecranului și viziunea noastră despre

---

[1] Realitatea ideală a imaginii filmice se apropie foarte mult de ceea ce înțelege Tudor Vianu prin aceiași expresie atunci cînd se referă la opera literară. Avînd o formă vizuală concretă, realitatea ideală a imaginii filmice este pentru toți subiecții aproximativ aceeași, ceea ce nu se întîmplă în cazul imaginii literare. Dar, întrucît sensul pe care îl acordăm unei întregi categorii de fenomene se modifică de la o epocă la alta, imaginea filmică suferă un proces treptat de alterare a valorii : filmul „îmbătrînește" odată cu lumea pe care o reproduce. Dacă luăm însă martor catalogul operelor filmice, observăm că realitatea lor ideală se conservă în raport cu permanența unei conștiințe umane, un anumit frumos filmic poate fi etern și poate reprezenta o valoare absolută. Aceasta înseamnă că în competiția artistică a unei epoci se disting acele opere care au găsit calea de a exprima specificul dinamicii ei mentale și supraviețuiesc epocii acele lucrări care au descoperit, totodată, eternul mod-de-a-fi al existenței umane.

[2] Anumite tehnici de filmare pot să modifice forma obiectului, o pot fragmenta, altera, mergînd pînă la desfigurarea realității, la anularea identităților ei formale. Creatorii profunzi disprețuiesc asemenea ambiguități aruncate în ochii spectatorului.

Scanned with OKEN Scanner

lume. În viață, cu cît experiența este mai bogată în urme afective, provenite fie din acțiunea muncii, fie prin acțiunea unor evenimente ce fixează întinderea contactelor noastre emoționale — cu atît forma unui obiect cunoscut și schimbările ei ne procură mai multe explicații despre conținutul său și transformările acestuia[1]. În cinema, unde ecranul evocă permanent un astfel de transfer al conținutului asupra formei vizuale, vom recunoaște de asemenea în imaginea obiectului un conținut inseparabil de ea. „Exteriorul trimite de la sine la interior", cum ar spune Hegel. Simpla înfățișare a obiectelor, din care cinematograful își croiește propria sa realitate, este suficientă pentru a ne denunța legea existenței lor. Iar legea de a fi a lumii naturale, obiectuale, este pentru imaginea filmică izvorul expresiei. Și, evident, al mișcării care decide modalitatea cinematografică a expresiei. Cîndva, reducția acesteia la mobilitatea obiectului avea scuza încercării de-a alunga din film tot ce nu era pur cinematografic. Degajat de orice atmosferă, obiectul era supus unor efecte extrem de calculate : ritmul, pasajul lent și rapid, pauza, contrastul dintre forme, dintre fragmentele lor, erau instrumente ale fanteziei filmice îndreptate împotriva anecdotei romanești venită din literatură. *Baletul mecanic* (Fernand Léger, 1924) rămîne ilustrarea cea mai perfectă a acestei erezii plastice. Era însă și cultură, simț al metaforei și al definirii incidenței de obiectivitate în film. Dar tot Fernand Léger zicea despre *Rapacitate* : „acest film admirabil"...

Or, aici trebuie căutat mai degrabă adevărul despre specificul cinematografic. Din filmul lui Erich von Stroheim se înțelege clar că în cinematograf este important să se arate lucruri reale, impregnate de obiectivitate, dar și mai important este să se spună cum stau lucrurile în realitate, care sînt conexiunile dintre ele.

Convingerea spectatorului că există un sens al lucrurilor în viață, îl determină să-l caute cu stăruință în film. Acest sens este pus în evidență de sistemul complex

---

[1] Prin extensie, filmele pămîntului vor fi mai adînc simțite și mai ușor înțelese de oamenii pămîntului sau de cei ce păstrează legături afective cu spațiul rural, în vreme ce oamenii orașelor vor găsi mai ușor calea înțelegerii și emoției, către filmele lumii urbane.

Scanned with OKEN Scanner

de relații pe care îl stabilește dialectica conflictului. Astfel, conflictul dramatic leagă strîns obiectul de toate formele mișcării ce apar în expresie. Ochiul uman, educat să înțeleagă „limbajul" realității, apoi semnele acestui limbaj, apoi codurile acestor semne — pe diverse familii de fenomene socio-culturale, psihologice, de interpretare, gestuale etc. — va înțelege tot așa de bine că orice mișcare în cinematograf se asociază cu realitatea semnificată prin intermediul unui obiect sau grup de obiecte. Spectatorul mediu este atît de legat de experiența sa, încît intervenția unei mișcări ori apariția unor relații care ignoră, nesocotește sau contrazice ordinea lucrurilor exterioare sînt, mai întotdeauna, nedemne de încredere. Falsul, non-evidentul înăbușă semnificația. Forța semantică a filmului, puterea lui de comunicare (parafrazîndu-l pe Henri Wald, care spune aceasta despre cultură) este cu atît mai mare cu cît cristalizează mai multă înțelegere. (*Limbaj și valoare*, București, 1973, p. 134.)

Zicem, și o spunem uneori cu insistență, că valoarea ideii artistice care acoperă distanța dintre materia semnificativă și spiritul, mesajul semnificat este determinată de atitudinea autorului față de conținutul filosofico-social al operei ; dar trebuie subînțeles că această atitudine nu este nici bunăvoință, nici patos, ci o trecere concretă în expresie artistică a unei forțe de cunoaștere, dublată de sensibilitate și înnobilată de abnegația pentru adevărul vieții. În cinematograf, creația majoră urmează cunoașterii mai mult decît oriunde. Aici nu există nimic de factura intuiției poetice și nimic de genul fanteziei creatoare, dacă intuiția și fantezia nu se manifestă între coordonatele unui prestiut și ale unei precunoașteri afective și conceptuale a vieții. Universul creator al cineastului este universul experienței trăite, reluate prin mii de observații și adîncite prin meditație. În interiorul acestei experiențe se cuprinde imaginea lui despre lume, sensul acestei lumi, contradicțiile ei, și nu le poate exprima optim decît pornind de acolo. Pentru că numai acolo distinge trăsăturile intime ale obiectului și semnificațiile ce le sînt acordate de către toate experiențele asemănătoare. Prin urmare, ceea ce i se cere unui cineast este o cît mai întinsă arie a cunoașterii, pentru a cuprinde în spațiul artei sale, al posibilităților lui de comunicare, o paletă întinsă de experiențe umane. Și, pentru că talentul,

Scanned with OKEN Scanner

cu spiritul de observaţie, cu intensitatea trăirii şi cuvenita forţă de expresie nu oferă nimănui putinţa să cuprindă totul, ceea ce i se cere fiecăruia — cei mari au ştiut s-o facă — e să rămînă credincios părţii care îi revine lui însuşi din această lume.

Dacă Milton, orb, poate compune un poem genial, dacă surzenia lui Beethoven nu a făcut din simfonia a IX-a o operă neterminată, şi dacă, ţintuit la pat, Luchian nu are nevoie decît de o paletă pentru a da simţirii sale un sens — toate acestea au fost posibile şi pentru că ei se exprimau printr-un limbaj al cărui sistem de semne era conţinut, în chip virtual, în însăşi factura mijloacelor de expresie. Talentul cineastului este de a descoperi în trăsăturile intime ale obiectelor, în mişcarea fenomenelor, sensul existenţei umane, poezia, ritmul şi picturalitatea ei. Mînuirea mijloacelor înseamnă şi la ei totul, dar după un întreit ocol. Căci limbajul filmic nu este cuprins în unitatea mijloacelor de expresie decît ca o posibilitate îndepărtată de a obţine echivalenţa unor date sensibile, care nu sînt produse nici de mijlocul însuşi, nici de voinţa creatoare, ci se găsesc în afara lui şi a ei. Pe scurt, cineastul selectează şi unifică aceste date sensibile, sugerate de realitate, în baza unei *activităţi* al cărui produs final este şi el analog contemplării nemijlocite. Trăsăturile, notele, amănuntele particulare cu care sînt investite obiectele interpretate de el, capătă în expresia unică a imaginii filmice, valoare de semn sau de simbol. Cele două conştiinţe — a creatorului şi a spectatorului — se întîlesc în dialog pe suprafaţa ecranului, întrucît prin experienţa lor comună fenomenul reflectat, forma şi devenirea lui le comunică aproximativ aceleaşi sensuri, intuite pe aceleaşi căi. Ceea ce înseamnă că în trecerea obiectului [1] de la o existenţă fenomenală, ontologică, la o existenţă artistică, de la o structură substanţială la una ideală, identitatea sa esenţială se păstrează. Transformată în semn sau în sistem de semne, ea devine din experienţă a unui individ, experienţă socială, din

[1] E locul să precizăm că omul ca fiinţă socială, ca individualitate psihologică, morală şi afectivă este în cinematograf obiectul tuturor obiectelor. Pentru a avea o existenţă reală, el trebuie să ia o înfăţişare concretă, adică să pară că s-a format în practica unor raporturi sociale în care este integrat şi cărora le dă un sens prin sensul vieţii personajului.

Scanned with OKEN Scanner

condiția „comunicării" omului cu realitatea, limbaj al comunicării între oameni.

În contact cu publicul, cinematograful și-a format un tip relativ unitar de spectatori care tinde să ajungă la substratul estetic al filmului pe un traseu unde în mod subconștient este implicată și propria sa condiție umană. E fără îndoială un efect al limbajului său de proveniență ontologică, simplu și social. „Viața filmică" nu este niciodată anonimă, impersonală. În ea gestează sensuri, fapte, acțiuni care exprimă experiențe umane și care cuprind cel puțin o replică la numeroase întrebări cu care omul își interoghează ființa și existența. Prelungind interogația spectatorului spre aceste alte experiențe și conștiințe, cinematograful îl ajută să-și depășească eul său izolat și să-și facă prin comparații concrete cu destinul altora o idee mai limpede despre el însuși.

Complicitatea pe care o înlesnește ecranul între ideea artistică și forma sensibilă, întreține și o vagă senzație de dedublare a spectatorului. Convingerea lui Siegfried Krakauer că „filmul este arta care exprimă cel mai complet condiția estetică și psihologică a omului modern" (*Theory of film*, p. 71) are, cred, acest înțeles. Ecranul îi oferă oricărui om posibilitatea morală de a se înălța pe o altă treaptă a existenței, într-o altă ordine a lucrurilor, dar într-un spațiu uman unde misterul vieții nu este supus altor legi ci unor alte preferințe. Presupunerea, că filmul este un prilej de exil în vis, nu intră în vederile marelui public și în nici un caz nu aparține omului activ al acestui sfîrșit de veac. Pentru el filmul trebuie să fie mereu un prilej de a se replasa în centrul existenței ; acolo unde spiritul său recunoaște o parte din propriile sale intenții și aspirații, dar unde acțiunea eroilor întîmpină aceeași presiune a necesității cu care este obișnuit ; unde personajele, ce scot la iveală marea diversitate a firii omenești sînt ca și el cufundate într-o imensă sumă de amănunte, griji, relații și eforturi care fac bucuria sau durerea, frumusețea sau eroismul de a trăi. Subtilitățile cele mai delicate ale operei filmice, metaforele ei cele mai alese și surprinzătoare sînt deci haina pe care o îmbracă propria sa meditație, stimulată de meditațiile creatorului.

Din toate aceste satisfacții interioare, pe care nu i le poate procura cu aceeași intensitate nici o altă artă,

Scanned with OKEN Scanner

izvorăşte marea uşurinţă a spectatorului de a fi prezent în comunicarea estetică a filmului, căruia nu-i cere decît o singură servitute : să nu se îndepărteze prea mult de un anumit model al lumii pe care fiecare om îl duce cu dînsul. Cinematograful a început prin a fi o artă a acestui model şi este astăzi mai mult decît se crede.

„Un mare şi constant echivoc apasă asupra definiţiei cinematografului modern". Această propoziţiune, cu care Christian Metz începe capitolul *Cinematograful modern şi narativitatea (Essais sur la signification au cinéma,* Tom. I, Paris, 1971, pg. 185) ne face, indiscutabil, martorii unei uriaşe evoluţii. Formele de manifestare ale cinematografului contemporan sînt atît de multiple şi sincretice încît nu vor să încapă într-o singură definiţie. Există un „tînăr cinema", altceva decît un „cinema nou", un „cinema direct" şi „cinema-adevăr", un „cinematograf al scenaristului" şi un „cinema al cineastului", un „cinema narativ" şi alt „cinema poetic", un „cinematograf al contemplării" şi un „cinema spectacol" opus „cinematografului limbaj", un „cinematograf al intrigii" şi un „cinema-scriitură" şi lista lor poate fi continuată fără a epuiza în vreun fel arta unică a filmului, întrucît ea este genul care cuprinde toate celelalte specii. Această proliferare de atitudini şi soluţii estetice atestă energia tinerei arte, dar şi amploarea cu care filmul este absorbit în viaţa cultural-artistică nemăsurat de complexă a epocii actuale. Cursa cu artele clasice, începută în 1925, se desfăşoară în favoarea sa. Paralel, teatrul continuă să-şi păstreze vechiul său prestigiu. Concertul simfonic participă şi el în conştiinţa epocii, ca o virtuozitate artistică de care se simte onorată. Supralicitat de muzica uşoară, radioul i-a creat însă o stare mai durabilă. Deşi un tezaur continuu sporit, literatura ca şi artele plastice înseamnă pentru cinematograf o rivalitate comodă, deoarece coexistenţa lor s-a dovedit profitabilă tuturora. În sfîrşit, televiziunea, care nu este încă a opta artă, îşi consolidează strălucirea pe seama unei tehnici care nu pune în inferioritate pe nimeni. Totuşi, în programele ei filmul ocupă un loc dominant. Ridicarea spre cultură a unei mase uriaşe de oameni, prin socialism şi prin tendinţa generală de progres umanist a epocii, solicită fiecărei arte aportul ce i se cuvine din cuprinzătoarea oglindire a existenţei omeneşti. Ascendenţa filmului constă nu în faptul că el

Scanned with OKEN Scanner

ar avea vanitatea să suplinească celelalte arte, ci în adevărul că sintezele produse de el sînt mai ușor de mînuit și mai simplu de comunicat la nivelul marelui public. „Fiecare societate — aprecia Emile Zola *(Saloanele mele*, Ed. Meridiane, 1976, p. 185) — trebuie să aibă concepția ei individuală despre frumusețe". Conceptul de frumos al omului modern este precumpănitor educat de imaginea filmică, deoarece corespunde mai bine nevoii sale obiective de a cunoaște și de a transforma această lume, pentru că filmul îi redă pînă la detaliu mișcarea cotidiană a acestei transformări, conflictele, aventurile și idealurile ei politice, sociale, morale, felul nostru de a trăi și a munci, toate înfățișările vii ale existenței și ale civilizației noastre. Efortul mereu reînnoit de interpretare a lumii face din cinematograf o artă la fel de inepuizabilă ca și natura însăși, căci filmul, în pofida unor trecătoare neîncrederi, se îndreaptă spre toate și pretutindeni.

Scanned with OKEN Scanner

GRID MODORCEA

DIALECTICA RAPORTULUI ETIC-ESTETIC ÎN ARTA FILMULUI

Filmul este o artă de sinteză, cu un limbaj propriu, bine conturat. Noua unitate semnificativă pe care o realizează — prin interferența limbajelor — între lumea de fapte reale și reflectarea ei sensibilă și cît mai completă are o seamă de elemente fundamentale ce fac ca imitația să fie echivalentă originalului. A imita, aristotelic vorbind, înseamnă a crea conform unei idei adevărate. În acest sens filmul împlinește tocmai idealul omului de a plăsmui o „realitate adevărată", de a izbuti un „mimesis total", de a fi o imagine cît mai fidelă și cît mai cuprinzătoare a lumii. E un lucru dovedit că filmul, poate ca nici o altă artă, dă impresia de realitate. Aceasta, după părerea noastră, se datorează mai ales faptului că specificul său reclamă cu precădere atitudinea realistă a artistului față de evenimentele lumii reale, atitudine care îndeamnă, la rîndul ei, să fie „comunicată" în limbajul cel mai direct cu putință. Așa se face că prin mijloacele sale filmul prezintă ca labile și de neintuit granițele dintre realitate și noua realitate creată în operă. Spectatorul trece cu ușurință din sală „pe ecran" datorită supleții cu care arta cinematografică transformă individualul în general, și invers. „Asemănarea" filmului cu realitatea decurge, așadar, din înlănțuirea firească, din legătură adevărată a faptelor imitate, acestea din urmă păstrîndu-se nededublate în imaginea filmică. Pe cînd celelalte arte obțin această *autenticitate* pe calea unei îndepărtări de viața cotidiană, prin medieri ample, filmul o îndeplinește prin configurarea unei lumi dată cît

Scanned with OKEN Scanner

mai nemijlocit. Această apropiere de viață este hotărîtoare pentru înțelegerea specificității artei filmului, a mijloacelor sale de expresie. Filmul este o artă de largă audiență publică, avînd posibilități de a fi veritabilă și mare, poate pentru că este arta cu cel mai ridicat context de plauzibilități, cu cel mai realist sistem de convenții. Convențiile pe care le utilizează filmul sînt atît de asemănătoare cu „comportamentele" din sfera reală, nemijlocit trăite, încît ele sînt pentru spectatorul obișnuit de nesesizat.

Acesta este un avantaj, dar și un mare pericol. Pentru că de aici apare, pe de o parte, primejdia estetismului, în înțelesul că viața poate fi abordată dintr-un unghi exclusiv estetic. Capacitatea cinematografului de a reflecta cît mai nemijlocit realitatea poate duce — pe de altă parte — la substituirea esteticului cu filosoficul, cu politicul, cu miticul etc., dar mai ales cu eticul. Așa se explică, de pildă, de ce filmul politic italian, trecut astăzi în producție de „serie", riscă să estetizeze viața politică, să abată atenția de la adevăratele și tulburătoarele întrebări pe care le ridică Italia contemporană. Acest lucru se întîmplă mai ales în acele filme unde politicul se substituie esteticului. Desigur, e vorba de o falsă abordare a limbajului filmic, pentru că oricît s-ar apropia filmul de realitate nu există pericolul unei fotocopieri a ei. Aparența de „naturalism", cum observă Lukács, este „produsă de autenticitatea mimesisului fotografic primar ca bază a configurării cinematografice" [1]. Fotografia, într-adevăr, dă impresia de naturalism, conținînd o tendință dezantropomorfizantă, pe cînd filmul, fiind „un plan-secvență al realității", cum spune Pasolini, redă omului imaginea completă despre sine și despre mediul său, refăcînd percepția audio-vizuală nemijlocit senzorială a realității (mișcarea, semnificația reală a lucrurilor). De aceea, cum arată Lukács, „întreaga tehnică artistică a filmului e fondată tocmai pe o reantropomorfizare a fotografierii" [2]. Viteza de rulare, sunetul, culoarea, montajul etc. au tocmai acest scop, de a crea impresia de adevărată realitate. Rezultatele obținute prin filmare „refac" continuitatea lumii. Cu cît tehnica cinematografică este mai evo-

---

[1] Georg Lukács, *Estetica*, vol. II, Ed. Meridiane, 1974, p. 440.
[2] *Ibid.*, vol. I, 1972, p. 382.

Scanned with OKEN Scanner

luată, mai perfecționată, cu atît această „refacere" este mai diversă, mai completă. Tehnica, desigur, trebuie să fie subordonată atitudinii reflectării. Spre exemplu, filmarea cu încetinitorul, care dă filmului un caracter dezantropomorfizant, va face un deserviciu „naturalist" (vezi abundența procedeului în filmele „western") dacă ea nu va fi integrată unui scop realist.

Datorită calităților sale, filmul este arta care aduce cu sine o îmbogățire mai directă, mai vie a experiențelor sociale. Acest lucru e posibil datorită mai ales posibilităților sale moderne de a recupera amintirea evenimentelor, de a păstra amintirea adevărurilor, a structurilor realului *(anámnesis-ul cinematografic)*. Însă acest proces nu are un caracter istoriografic, de înregistrare a vieții, pentru că arta filmului dă sens faptelor alese și selectate. Altfel nici nu s-ar putea vorbi despre o redare autentică a diversității lumii reale, cotidiene. Această reflectare mimetică, „tranzitorie", care face saltul de la redarea naturalistă a existenței obiective la redarea ei estetică, de la aparența imitării datorată tehnicii cinematografice la esența imitării conștiente, constituie baza realistă a artei filmului, condiția autonomiei ei specifice.

În ceea ce privește relația etic-estetic ar fi de observat în acest sens că ideologia *kalokagathiei* ne oferă un prim exemplu — devenit clasic — unde frumosul se află în indisolubilă unitate cu binele, eticul cu esteticul. Aici sînt însă necesare cîteva lămuriri. În *Dialogurile* lui Platon, frumosul nu poate fi lămurit (Socrate se dovedește neputincios să răspundă la întrebarea Diotimei în legătură cu frumosul) decît în relație cu binele [1]. Dar în viziunea platoniciană, eticul covîrșea esteticul, făcînd din acesta un simplu auxiliar : Republica lui Platon se putea lipsi de artă. Cu timpul problema s-a complicat și mai mult. Societățile umane care au urmat s-au văzut nevoite să opteze, din perspectiva anumitor ideologii politice și culturale, pentru una din aceste sfere, să introducă în mod fortuit un criteriu de ierarhizare, ceea ce s-a concretizat fie în dihotomia etic-estetic, fie în substituirea acestor sfere, una în detrimentul celeilalte.

Abia estetica marxistă subliniază interacțiunea eticului cu esteticul, dar nu într-o modalitate izolată, ci

[1] Platon, *Banchetul*, în vol. *Dialoguri*, EPLU, 1968, p. 286.

corelată cu celelalte sfere ale conștiinței sociale (filosoficul, științificul, politicul etc.). De menționat ar fi că specificul reflectării estetice este de așa natură încît artistul are ca obiect nu numai realitatea materială, ci și formele conștiinței sociale, așadar întreaga diversitate a lumii obiective și a celei reflectate. Dar arta este o activitate de instituire a unor lumi care poartă marca subiectivității omului. Păstrîndu-și această particularitate, filmul mai relevă una, și anume aceea de a fi o artă de interferență a limbajelor, deci de conexiune a lumilor. De aceea spunem că, dintre toate artele, filmul are capacitatea de a pătrunde filosofic, politic, etic etc. realitatea, și aceasta în modul cel mai viu și mai direct, ca un martor ocular capabil să înregistreze cu un înalt grad de obiectivitate pulsul vieții. Desigur, e vorba de o capacitate sensibilă de cuprindere, estetico-reflectorie. Filmul, arta în general, reproduce (în sensul leninist al termenului) realitatea, nu este realitatea însăși. El este o nouă unitate dintre fenomen și esență, nu această unitate existentă în mod real.

Specificul reflectării estetice constă în faptul că toate elementele configurării artistice sînt într-o unitate indisolubilă. Puntea de legătură este sensibilul, afectivul. Fie că vorbim de conținut și formă, fie că vorbim de fenomen și esență, pe plan estetic aceste elemente coincid, sînt într-o unitate inseparabilă, fapt care dă realității reproduse universalitatea necesară. Deosebirile fundamentale dintre cele două sfere de care ne ocupăm aici rezultă, așa cum arată și Lukács, din faptul că „esteticul este un anumit mod de reflectare a realității, pe cînd eticul reprezintă chiar o realitate, împlinirea practică a esenței umane în relațiile sale reciproce cu semenii săi“ [1]. Cu alte cuvinte, esența esteticului este mai mult de natură emoțională, pe cînd cea a moralității mai mult de natură rațională. Altfel ne apropiem de o operă de artă și altfel ne însușim un comportament moral. Desigur, în această distincție teoretică trebuie să ținem seama că în practică lucrurile sînt mult mai complexe, elemente dintr-o sferă găsindu-se și în cealaltă și invers ; domeniile se întrepătrund.

---

[1] Georg Lukács, *Estetica*, vol. II, p. 508.

Scanned with OKEN Scanner

Reprezentanții cei mai de seamă ai artei filmului sînt, în același timp, și mari moraliști : Eisenstein, Fellini, Buñuel, Forman, Visconti, Wajda, Schlesinger, Bergman etc. Filmele lui John Schlesinger, bunăoară, cum ar fi *Darling*, *Duminică blestemată* sau *Ziua lăcustei* sînt exemple de strălucită transfigurare cinematografică a unora dintre cele mai acute contradicții pe care le declanșează în capitalism morala burgheză. Cineastul surprinde cu un ochi critic, lucid, coșmarul imoralității unei lumi în criză. Relațiile dintre oameni sînt atît de deformate încît imoralitatea — de tip erotic în general — este luată ca stare normală a vieții : odiosul e starea „firească" a acestei lumi. Viciul s-a infiltrat atît de mult în viața oamenilor, în comportamentul lor social, încît a devenit o afacere de stat. Realismul inegalabil al lui Schlesinger (a participat doar la lansarea și cristalizarea curentului *Free Cinema !*) surprinde coșmarul unei lumi ce pare a nu mai putea trăi în afara imoralității. Relațiile interumane sînt deformate nu de limbajul cinematografic, ci de condițiile vieții obiective. Vrem să spunem că Schlesinger observă realitatea cinematografic, aproape ca un documentarist, fără să „filmizeze" faptele. Desigur, el intervine, selectează, nuanțează, „montează" cu mult rafinament, dar practică totul în spiritul celui mai exigent realism.

Pe de altă parte însă filmul oferă mai cu seamă posibilitatea de a vedea arta ca spectacol. Aceasta este situația lui Schlesinger, dar și a lui Fellini. Motiv pentru care acești cineaști rămîn profund realiști. Concepția lor estetică nu i-a făcut nici un moment să se îndepărteze de realitate, să dea vieții o spectaculozitate filmică gratuită, pentru că ei au înțeles care sînt deosebirile fundamentale dintre reflectarea estetică și viața propriu-zisă, cu formele ei inedite de manifestare. În *La dolce vita*, *Satyricon* și *Roma*, Federico Fellini a făcut din „morală" un spectacol nu întrucît limbajul cinematografic îl servea de minune, nu pentru că era un mijloc modern de a „savura" estetic temele etice, ci întrucît morala burgheză prin ea însăși, prin raportarea, desigur, la totalitatea acelei lumi, oferă într-adevăr un mare spectacol. Ipocrizia, corupția, viciul, înstrăinarea, angoasele erotice, imoralitatea bisericii, a justiției etc. constituie toate un spectacol extrem de formalizat, moduri de existență care așteptau

Scanned with OKEN Scanner

parcă numai bagheta unui „vrăjitor“ pentru a le demitiza. Fellini nu le-a deformat prin limbajul său filmic atît de particular, ci le-a surprins în chip adecvat, raportul dintre etic și estetic găsindu-se într-o îmbinare dialectică autentică, într-un echilibru care dă operei sale o impresionantă originalitate. Un mare spectacol social, în care conflictele de principii etice stau în prim plan, a găsit în Fellini interpretul ideal, anchetatorul subtil care a știut să desconspire jongleriile acelui univers, să descopere sub masca moralității, la toate nivelele, mecanismul social al unei lumi în criză.

Limbajul cinematografic — s-a dovedit a fi mijlocul cel mai eficace de a fixa, nu numai în memoria peliculei, ci mai ales în conștiința lumii întregi, „gradele“ devalorizării treptate a moralității lumii capitaliste. Astfel, prin filmele sale, Luis Buñuel a izbutit să realizeze o adevărată istorie a „demoralității“ societății occidentale. Și nu numai atît. Prin parabolele sale cinematografice, pornind de la critica moralei burgheze, Buñuel a pătruns de-a dreptul spre una din cauzele fundamentale ale destrămării morale a oamenilor, ale închistării și abrutizării : religia. În *Nazarin, Viridiana, Îngerul exterminator, Simon din deșert* și nu mai puțin *Jurnalul unei cameriste* și *Farmecul discret al burgheziei,* morala creștină, tot ceea ce consideră religia sfînt este înfățișat sub chipul adevărat al fanatismului, al urii, al sadismului erotic, al violenței și al paranoicului într-o viziune de coșmar ca aceea din *Capriciile* lui Goya. Dar cum Buñuel este un mare moralist, parabolele sale realiste sfîrșesc întotdeauna cu o morală implicită, ca o întrebare tulburătoare pusă lumii. El caută în felul acesta să comunice cu spectatorul, solicitîndu-i o participare vie, critică. Mecanismele moralei burgheze, formalismul ipocrit sînt de nepătruns cu mijloace sărăcăcioase. Și Buñuel știe acest lucru. De aceea a găsit soluția parabolei. Acesta este mijlocul cel mai adecvat pentru a nu deforma realitatea, pentru a putea stăpîni și a supune analizei probleme etice atît de complicate. În acest caz eticul și esteticul stau într-un raport dialectic, întrucît parabola nu a fost solicitată în direcția abuzului moralizator, ci pentru a lăsa liberă puterea observației, pentru a o focaliza apoi spre un sens general, simbolic.

Scanned with OKEN Scanner

Marii creatori s-au folosit de parabolă ca de un procedeu eliptic, reușind să-și esențializeze observațiile realiste, să îmbrace adevărurile despre starea epocii într-o haină mai puțin bătătoare la ochi. Procedeul a fost folosit, după cum se știe, de Chaplin, Renoir, Bergman, De Sica, Resnais și alții. Un adevărat maestru s-a dovedit a fi însă Buñuel, care i-a dat strălucire tocmai prin adecvarea lui la problematica etică, adaptîndu-l practicii proprii. Căci prin intermediul dimensiunii etice, Buñuel a căpătat „o viziune integrală asupra realității". Iată, dealtfel, una din profesiunile sale de credință : „Din nouăsprezece sau douăzeci de filme, am făcut trei sau patru cu adevărat proaste, dar niciodată nu mi-am încălcat principiile morale. A avea un cod moral este poate o bagatelă, pentru mine însă nu. Sînt împotriva moralei convenționale, a fantasmelor tradiționale, a sentimentalismului, împotriva mizeriei morale a societății, introduse de acest sentimentalism (...) ; morala burgheză este pentru mine amoralitatea, împotriva căreia trebuie luptat..." [1]

„Cheia înțelegerii unor stări de spirit, stări sufletești și conflicte — afirma un alt mare moralist din lumea filmului, Luchino Visconti — este pentru mine, în chip primordial, de natură socială, chiar dacă concluziile la care ajung sînt pur omenești și nu privesc în mod concret decît anumiți indivizi. Dar sîngele narațiunii este întotdeauna îmbogățit cu pasiune civică, cu problematică socială" [2]. Tema moralei burgheze este prezentă aproape în toate filmele sale, fiind centrală în *Ghepardul*, dar mai ales în „continuarea" acestuia, ultimul său film, *Grup familiar într-un interior*, mai apropiat însă ca stare de *Moartea la Veneția*. Tema din *Grup familiar...* se aseamănă cu aceea din *Duminică blestemată*.

Dealtfel, această temă a devenit obsesia filmului occidental. Recent, unul din realiștii americani, Sidney Lumet, a abordat-o și el în *După-amiaza unui cîine*, cu Al. Pacino în rolul principal. Chiar dacă nu sînt depistate cauzele fenomenului, felul cum el este reflectat transformă filmul într-un document acuzator. Faptul că această temă este abordată de atîția regizori constituie încă o

---

[1] Vezi „Luis Buñuel", în *Dicționar cinematografic*, Ed. Meridiane, 1974.

[2] Vezi „Luchino Visconti", *ibid.*

Scanned with OKEN Scanner

dovadă — cinematografică, adăugată atîtor statistici sociologice — că fenomenul a devenit un adevărat flagel social. Primul cineast, poate, care are „meritul“ de a fi observat începutul acestui proces de degradare, faptul că el plana ca o obsesie încă negeneralizată asupra lumii (obsesia generalizată fiind redată în *Duminică blestemată*), îi revine lui Stanley Kubrik, care, prin tulburătoarea sa creaţie, *Lolita*, „a lansat“ un veritabil curent. Aproape că nu există regizor care să nu fi abordat un aspect sau altul al acestei teme — prostituţia şi violenţa, într-un cuvînt, a imoralităţii sexuale, politice etc.

O adevărată mărturie, ca şi o judecată severă asupra acestor probleme ni le-a lăsat Luchino Visconti, acest inegalabil observator şi analist al vieţii capitaliste, în *Grup familiar*... Tema unui film ca *Duminică blestemată* este plasată într-un context general, filosofico-politic. Bătrînul profesor (interpretat de Burt Lancaster), care a trăit o viaţă întreagă în turnul de fildeş al preocupărilor sale artistice şi ştiinţifice, descoperă brusc societatea în care trăieşte în momentul cînd hotărăşte să închirieze una din camerele imobilului său unui grup de tineri tulburător de frumoşi. Aceştia, cu „obiceiurile“ lor, în primul rînd erotice, şi-apoi cu concepţiile lor „neobişnuite“, ajung să-l marcheze profund. El descoperă cu tristeţe că nu mai trăieşte în lumea „gheparzilor“, ci în aceea a „şacalilor“, descoperă că este contemporan cu viciul abominabil (tinerii consideră „excesele“ lor erotice ca pe nişte lucruri normale, firești, nevinovate), cu crima politică, cu terorile poliţieneşti de tip fascist etc. El ajunge la concluzia că izolarea de viaţă a fost ea însăşi o crimă, că pasivitatea l-a făcut — fără voia sa — rudă şi complice cu lumea imorală, ticăloşită, fără ieşire, care s-a infiltrat pe nesimţite, dar atît de violent, clătinîndu-i edificiul moral, puritatea sa de-o viaţă. Semnificaţia filmului poate constitui testamentul spiritual al lui Visconti. Personajul său optează în continuare, după noua experienţă prin care a trecut, pentru o viaţă curată, dar care, de data asta, nu poate fi obţinută decît prin acţiune, prin luptă. Eroul lui Visconti sfîrşeşte, ca şi autorul însuşi, cu această speranţă, moartea lui fiind, ca să vorbim în spiritul miturilor fundamentale româneşti, o moarte creatoare.

Scanned with OKEN Scanner

Un caz aparte de îmbinare dialectică a eticului cu esteticul ni-l oferă filmele cu temă și structură mitică: *Zvenigora* al lui Aleksandr Dovjenko, *Nibelungii* al lui Fritz Lang, *Aleksandr Nevski* al lui Serghei Eisenstein, *Electra* al lui Michael Cacoyannis, unele din filmele lui Bergman, Fellini, Ford, Rocha etc., dar mai ales școala japoneză de film. Aici ne aflăm pe terenul exemplarității. Se concepe cu greu o ființă umană care să nu fie fascinată de o poveste mitică și care să nu fie pasionată de ceea ce li s-a întîmplat unor oameni înzestrați, să nu ia seama deci la consecințele ce decurg din acțiunea evenimentelor semnificative! Care să fie explicația acestui fapt, dacă nu acțiunea morală conținută în structura mitică transpusă în film? În ecranizarea miturilor ceea ce contează în primul rînd este efectul *exemplar* al conținutului artistic. Aristotel înțelegea *exemplul* (paradigma) ca o inducție retorică. În arta retoricii paradigma era unul din mijloacele fundamentale de persuasiune. Pentru a avea acest efect, ecranizarea unui mit pornește de la planul sensibil la planul logic, caută să surprindă generalul în lucrurile individuale. Mitul, parabola sau fabula, reprezintă pentru domeniul filmic ceva ce corespunde inducției în procesul de cunoaștere. Însă paradigma este mai mult decît o analogie. Ea sistematizează ceea ce este tipic pentru un fenomen sau pentru un grup de fenomene. Forma nemijlocită a exemplului face ca transformarea lui în estetic să fie orientată spre evocarea sentimentelor, pasiunilor etc. Modelul exemplului mitic dă artei filmului un caracter tipizant. Practica vieții cotidiene impune necesitatea unei tipizări neîntrerupte. Cu atît mai mult se impune acest lucru în arta autentică, realistă. Iată de ce în filmele cu structură mitică, subiectul ecranizat este întotdeuna o *acțiune morală*, unică și întreagă, unde faptele și evenimentele mitice sînt selectate în așa fel încît prezintă spectatorului contemporan modelul viu al propriilor preocupări morale. Aceasta întrucît cineastul reflectă mitul în raport cu realitatea în care trăiește, pe direcția esenței lui desacralizatoare, îi cultivă, cu alte cuvinte, *morala* înțeleasă ca o sumă determinată de maxime, obiceiuri și observații, de adevăruri populare, cu caracter general-valabil pentru conduita practică, de straturi și substraturi îmbibate cu elemente educaționale de orientare progresistă. Astfel, în *Alek-*

Scanned with OKEN Scanner

sandr Nevski, Eisenstein a pus în evidență, în pragul celui de al doilea război mondial, exemplaritatea comportamentului eroic, împins pînă la dimensiuni mitice, a unui popor care luptase pentru unitatea lui națională. Cineastul înfățișa spectatorului contemporan permanențele eroice și morale ale neamului, folosindu-se din plin de cultura sa populară. Imaginea eroilor este realizată în prelungirea figurilor legendare din *bîline.* Componenta morală, pusă în evidență în acest fel, explică de ce, pe urmele lui Eisenstein și Dovjenko (*Pămînt, Ivan, Sciors*), *eroul revoluționar* al filmelor sovietice a devenit un mit național pozitiv.

Mitologia poporului japonez devine și ea, grație cinematografului, o realitate vie, mișcîndu-se de la reînvierea unui comportament exemplar, a unei morale străbătută de mare generozitate și profundă umanitate, pînă la o acută critică socială. Filmele japoneze, cu subiect și structură mitologică, de la capodoperele lui Kurosawa și Mizogughi pînă la cele ale lui Kobayashi, Kinoshita sau Shindo, au făcut ca cinematograful nipon să devină o adevărată școală națională. Aceste filme au darul să păstreze și să permanentizeze ființa națională, laturile vii ale moralei milenare, să conștientizeze astfel un comportament specific și o viziune proprie asupra lumii. Filmul japonez a știut să rememoreze evenimentele mitice, îmbinînd esteticul cu eticul într-un mod unic, printr-o dialectică rafinată, universalizîndu-le, proiectîndu-le în conștiința lumii întregi, pentru că au circumscris în cîmpul particularului, al exemplarității morale, devenirea însăși a unui popor.

Nu-i mai puțin adevărat însă că și „realitatea zilelor noastre" este bogată în evenimente „mitice". Faptele multora dintre contemporanii noștri poartă pecetea exemplarității, sînt izvorîte din atitudinile etice cele mai alese. Filmul de actualitate — din țările socialiste mai ales — abundă în situații „limită", în atitudini civice demne de a fi trecute în cronici cinematografice. Aproape că nu există film de actualitate inspirat din realitățile socialiste, care să nu desfășoare o dezbatere etică. Ceea ce face ca în unele cazuri — dată fiind dificultatea temei — să fim puși în fața unor structuri șablonarde, discursiviste. Acolo însă unde relația etic-estetic se vădește a fi dialec-

Scanned with OKEN Scanner

tic înțeleasă, nici conflictul, nici personajele, nici dezbaterea ideatică nu cad în schematism. Multe filme sovietice din ultimul timp sînt un model în acest sens. Lista titlurilor este inepuizabilă. Să ne oprim o clipă totuși asupra valorosului film *Premiul* al lui Grigori Mikaelian, o transpunere cinematografică a unei piese tot atît de cunoscute, *Da sau nu,* a lui Aleksandr Ghelman. Căror împrejurări se datorează succesul atît de mare al piesei și al filmului ? Pe un mare șantier, o echipă de muncitori refuză să primească prima. Șeful de echipă este chemat la conducerea șantierului pentru a da explicații în legătură cu această insolită reacție. Șeful de echipă arată că prima este ilegală, nu numai pentru că planul nu a fost îndeplinit, dar, și mai rău, la minister s-au raportat cifre false, fapt care a prilejuit obținerea derogării cu un an a planului. Or, prima se ia pentru merite, pentru depășirea planului, nu pentru neîndeplinirea lui. Și ca să fie și mai convingător, omul prezintă conducerii două caiete cu cifre și calcule din care rezultă că dacă ar fi existat o mai bună organizare și s-ar fi eliminat „timpii morți", șantierul ar fi putut fi predat beneficiarului la termenul stabilit. Așa debutează filmul. De aici și pînă la sfîrșit sîntem martorii unei ședințe neobișnuite în care se pune în discuție înseși soarta și viitorul construcției socialiste, adică — ceea ce este tot una — însăși problema responsabilității comuniste, a conștiinței clasei muncitoare, a omului, a acelui om care nu trebuie mințit, pentru că el știe că încrederea se obține prin sacrificii. Spre stupoarea totală a celorlalți, eroul filmului, Potapov, șeful de echipă, propune, în numele acestor principii, al moralei comuniste, ca toți muncitorii de pe șantier să restituie prima. Conflictul devine incandescent, atinge culmi pe care, după cîte cunoaștem, nici o dezbatere actuală morală, politică, filosofică nu le-a mai atins din punct de vedere estetic. Cei din conducerea trustului sînt puși — fără altă ieșire, căci argumentele lui Potapov au fost extrem de convingătoare — în situația de a spune „da" sau „nu" acestei propuneri. Secvența votului este memorabilă. Desigur, Potapov cîștigă, adică propunerea lui, ceea ce-i totuna cu a spune : morala comunistă, încrederea în oameni, principiile sănătoase ale vieții noi. Dar al patrulea vot (au fost patru voturi la trei), cel al conducătorului de trust, relevă un gest simbolic. Regizorul creează o stare ambiguă,

Scanned with OKEN Scanner

pune un semn de întrebare. El parcă ne întreabă : dar dacă propunerea e respinsă ? Situaţia, sau mai degrabă dilema în care a fost pus ultimul om, de la care se aştepta hotărîrea definitivă, este de fapt situaţia spectatorului-participant la întreaga dezbatere, la şedinţă. Pentru că un astfel de film interesează în modul cel mai direct pe spectatorul unei ţări care construieşte societatea viitorului. Meritul filmului este acela de a-l pune pe un asemenea spectator la încercare, la un foarte greu examen, al propriei conştiinţe, de a-l face să treacă prin toate ipostazele, să se identifice cu fiecare personaj, să cîntărească odată cu el argumentele pro şi contra. Tema este ideală şi filmul cere un spectator ideal. Din punct de vedere regizoral, dezbaterea este atît de bine condusă încît participarea spectatorului nu poate fi decît totală, epuizantă. Chiar dacă a optat sau nu pentru propunerea lui Potapov. Căci importantă este lupta, bătălia la care a luat parte. Liniştea înserării din final, pacea care s-a lăsat, este semnificativă în acest sens, ca o meditaţie, ca un repaus binevenit, dar şi ca o pregătire a ceea ce se va întîmpla mîine, ca o poartă deschisă spre noi dezbateri, spre noi încercări.

Acesta ni se pare a fi rostul artei socialiste — şi filmul *Premiul* a dovedit-o : acela de a mobiliza şi de a convinge, de a propune dialogului cu publicul teme „ideale“, greu de crezut că se petrec în realitate, pentru a-l solicita pe de-a întregul. Dacă porneşte de la viaţă şi duce logica faptelor mai departe, dacă analizează structura societăţii — cu mijloacele artei — la toate nivelele, aşa cum au făcut Ghelman şi Mikaelian, dacă prospectează viitorul, atunci un asemenea film va fi un model pentru viaţă, pentru conduită. Filmul politic, căci de acesta este vorba în fond, trebuie să fie — asemenea mitologiei pentru popoarele antice — un exemplu paradigmatic, model de fapte, de idei, de adevăr. Ca un film politic să aibă o finalitate practică, trebuie să obţină această apropiere de „model“ prin crearea unei participări vii, pe cale estetică, a unui *dialog deschis*, să nu dea adică soluţii, ci să aibă un caracter interogativ.

Orice film de actualitate, care are în centru — inevitabil — etica socialistă, pentru că el vorbeşte despre relaţiile socialiste dintre oameni şi despre faptele lor, tinde să fie şi un film politic. Or, fiece film politic este mai

Scanned with OKEN Scanner

mult sau mai puțin un film cu teză. Teza poate fi implicită, conținută, topită în structură, făcînd corp comun cu ea, cum este cazul unei realizări ca filmul *Premiul*. Acolo unde raportul etic-estetic, estetic-politic etc. este deformat reflectat — teză explicită, discursivă și didacticistă — filmul devine tezist. Un film nu trebuie să fie un articol filmat. Ideologia socialistă este deservită de filmele cu structuri etice explicitate. Ea este însă bine servită de filme etice care surprind fapte de viață autentică, luate dintr-o lume mai puțin spectaculară, anodină chiar. Așa sînt filmele lui Milos Forman, *Asul de pică*, *Dragostea unei blonde* sau *Balul pompierilor*, filmul lui Karel Kachyña, *Crăciun cu Elisabeta*, filmele lui Papousek, Jaromil Jireš, Vera Chytilova etc., ca să ne referim la școala cehoslovacă de film. Nu altfel de lume ne prezintă filmele lui Wajda și Zannusi, *Vînătoarea de muște* și *Iluminare*. Cîtă profunzime morală, cîtă complexitate sufletească prezintă în simplitatea lui antieroică filmul lui Vasili Șușkin, *Călina roșie* ! Aceste filme fac un elogiu vieții noi tocmai prin faptul că sînt din punct de vedere estetic exemplare. Lumea reflectată este extraordinară tocmai prin unghiul nou din care sînt văzute relațiile obișnuite dintre oameni, prin puterea observației realiste, prin felul inedit de a surprinde comportamentele umane așa cum apar ele, la o privire mai atentă, în viața de toate zilele. Firescul, banalul, cotidianul, omul de pe stradă, faptele cele mai „neînsemnate“ apar dintr-o dată, prin această cercetare reportericească a martorului ocular atent la mișcarea lucrurilor, într-o lumină neobișnuită, de proporțiile unei *mitologii* a cotidianului. Efortul oamenilor, al personajelor neeroice de a participa la geneza noilor relații morale dintre oameni, la noile schimbări care apar în structura societății, transpar din cosmicitatea reflectării autentice, din poziția justă din punct de vedere estetic pe care o ia cineastul față de un aspect sau altul al vieții sociale a oamenilor.

Și aceste filme sînt filme cu teză. Însă un film cu teză (el devine și se numește astfel *a posteriori*, adică în momentul trăirii estetice, al receptării) este un film care pleacă de la viață, de la realitate. „Teza“ este conținută în viață, în dialectica lucrurilor, nu este aplicată în modalitate șablonardă faptelor ce urmează a fi filmate. Faptul că *Premiul* slujește unei idei mari, aceea pe care secre-

Scanned with OKEN Scanner

tarul o citește în „ziarul de azi“ („adevărul trebuie respectat, altfel el te zdrobește...“), vine de la sine, apare din desfășurarea faptelor, e o necesitate *logică*. „Teza“ trebuie deci, pentru a fi cu adevărat semnificativă și constitutivă mesajului filmului, să apară firesc, să fie cerută de acțiunea însăși. Atunci vom putea spune, într-o asemenea desfășurare dialectică a „asemănării“ realității cu realitatea filmată, că exemplaritatea faptelor vieții reale „coincide“ cu cea a reflectării lor.

Vrem să spunem în acest punct, cînd ne propunem să abordăm aceste probleme în cadrul cinematografiei noastre actuale, că numai atunci cînd se păstrează diferența fundamentală, subliniată mai sus, între sfera specifică a practicii etice, politice etc. și cea la fel de specifică a transfigurării artistice, se poate vorbi de caracterul exemplar al unui personaj, al unor fapte reflectate în operă, cum e cazul unor filme de referință în acest sens, filme profund politice, deci actuale, ca *Puterea și Adevărul* (Manole Marcus) și *Doctorul Poenaru* (Dinu Tănase), unde viața unor oameni exemplari, faptele lor revoluționare, conflictele de idei, conștiința morală devenită conștiință politică prin înțelegerea mecanismelor istoriei stau într-un raport dialectic cu reflectarea estetică, cu elementele funcționale ale configurării filmice. În caz contrar, personajul pozitiv sau faptele exemplare apar schematice, false, impuse. Așa ni se relevă faptele și personajul feminin principal din filmul *Orașul văzut de sus* de Lucian Bratu. Un asemenea schematism, ivit din distorsiunea raportului etic-estetic, poate fi întîlnit în mai multe filme românești de actualitate unde atitudinea morală a eroilor (semnificativi) este forțat „exemplară“, ca în *Tată de duminică* (Mihai Constantinescu), *Instanța amînă pronunțarea* (Dinu Cocea), *Trei scrisori secrete* (Virgil Calotescu), *Ultimile zile ale verii* (Savel Știopul), *Singurătatea florilor* (Mihai Constantinescu), *Ultima noapte a singurătății* (Virgil Calotescu), *Explozia* și *Cuibul salamandrelor* (Mircea Drăgan) și altele. Aici ne aflăm de fapt pe terenul substituirii eticului cu esteticul, al unei confuzii, în ultimă instanță, între realitate și reflectarea ei, o confuzie provenită din neînțelegerea „asemănării“ filmului cu existența obiectivă. Dacă în plan etic, eroul exemplar ne apare întotdeauna pozitiv, în plan estetic acest fapt nu se produce automat, întrucît exemplaritatea poate cuprinde și ceea ce este ne-

Scanned with OKEN Scanner

gativ, fie în plan individual, fie în plan social. Din punct de vedere estetic amoralul poate fi tot atît de exemplar, de paradigmatic, ca și moralul, după cum urîtul (antipaticul, respingătorul etc.) este o categorie estetică tot atît de prețioasă ca și frumosul. Însuși Aristotel afirma că ceea ce respingem în realitate și îndepărtăm de noi, în artă poate produce o satisfacție estetică [1]. În această ordine de idei se poate observa că nu tot ceea ce este „exemplar" din punct de vedere etic devine automat „exemplar" și din punct de vedere estetic. Pentru ca lucrul să se întîmple este nevoie nu de eroi semnificativi dați *a priori*, căci atunci vom avea șabloane în loc de oameni, ci de căutarea *unicului*, a situațiilor declanșatoare de energii morale în sfera de exigență a eroului. Numai astfel de reflectări „speciale", însă profund realiste, pot să-l surprindă pe erou în acțiuni conflictuale, în relații definibile, atît pentru el cît și pentru esența umană în genere.

Așadar, din punct de vedere estetic, mai ales cînd e vorba de o reflectare realistă, fiecare personaj și fiecare acțiune sînt — datorită căutării unicului — exemplare. Să ne gîndim la filmele lui Forman sau la filmul lui Andrei Blaier, *Ilustrate cu flori de cîmp*. Aici, datorită izbutirii artistice, toate personajele negative din punct de vedere etic sînt viabil-exemplare din punct de vedere estetic. Lumea este autentic reflectată, căci ea nu este împărțită schematic în buni și răi. Faptele și relațiile dintre personaje, mai mult sau mai puțin inumane, trăiesc în dialectica lor. Imoralitatea, gesturile odioase, duse pînă la crimă, nu sînt condamnate prin vreo replică sau discurs moralizator ținut de cine știe ce tovarăș fără păcate, ci însăși „partinitatea configurării artistice ia poziție justă față de ele" [2], cum remarcă Lukács. Desigur, în *Asul de pică* — ca să luăm un exemplu faimos, fără „replică" — în final tatăl îi ține fiului un „discurs moralizator". De aici avem o situație tipizantă din punct de vedere estetic, căci faptul ca atare există în viață, iar Milos Forman, surprinzîndu-l în mecanismul lui, nu a făcut decît să-l demitizeze. El a *creat* acest moment, l-a

---

[1] Cf. Aristotel, *Poetica*, cap. IV, în vol. *Arte poetice. Antichitatea*, Ed. Univers, 1970, p. 154.

[2] Georg Lukács, *Estetica*, vol. II, p. 514.

Scanned with OKEN Scanner

tipizat, i-a dat universalitate, a „exagerat", ca să spunem așa, lucrurile, pentru ca spectatorul să nu piardă din vedere semnificația, să aibă distanțarea necesară înțelegerii unor fapte ridicole. Partinitatea configurării artistice face ca trăirea estetică a spectatorului, atunci cînd reflectarea unor fapte reprobabile din punct de vedere moral este exemplară, să nu se afle în contradicție cu principiile lui etice sănătoase.

Caracterul educațional al filmului apare tocmai de aici, din împletirea dialectică a eticului cu esteticul, nu din evidențierea explicită a principiilor morale. Punerea unor „discursuri moralizatoare", lipirea forțată a unor „concluzii" de coada unor filme ca *Tată de duminică*, *Instanța amînă pronunțarea* sau chiar *Filip cel bun* (Dan Pița) aduce cu sine o denaturare a structurilor inițiale, deci o denaturare a reflectării realiste, deschise, *impunînd* o „morală" prescrisă, „închizînd" astfel orice participare a spectatorului, anulînd orice posibilitate de dialog. Faptul ca atare, duce, așadar, la mistificarea realității, întrucît în procesul reflectării estetice viața este supusă arbitrar unor șabloane. Neînțelegerea acestei probleme a făcut ca mulți dintre eroii noștri semnificativi — ne gîndim, desigur, și la personajele istorice, la marii domnitori (vezi *Cantemir* de Gheorghe Vitanidis sau *Ștefan cel Mare* de Mircea Drăgan) — să fie în filmele noastre neconvingători. Cauzele le-am arătat. În *Orașul văzut de sus*, de exemplu, exemplaritatea personajului feminin este dată *a priori*. Din punct de vedere moral personajul trebuia să fie un model, numai că din punct de vedere estetic s-a dovedit a nu fi realizat. Autorii filmului au hotărît ca personajul lor feminin, viitorul primar, să fie exemplar. Exemplaritatea nu venise însă din acțiunea propriu-zisă, ci din „texte", din argumente lipite. Așa se face că directorul de șantier (interpretat de George Constantin), personajul „negativ" din punct de vedere etic, este mult mai viabil, mai convingător, aproape exemplar din punct de vedere estetic. Și asta din simplu motiv că faptele sînt de partea lui. El este „creat" de realitate, aparține vieții, nu este *inventat, confecționat, ca „primărița"* din film sau, mai exact, ca „situația" care duce la *alegerea* ei ! În confruntarea dintre cei doi, victorios, din punct de vedere estetic, iese directorul (întrucît reflectarea lui cinematografică este adecvată tipului uman respectiv,

Scanned with OKEN Scanner

este „asemănătoare“ modelului din viață), pe cînd primărița iese victorioasă pe plan etic (căci așa s-a hotărît dinainte să fie). De aceea pe plan estetic „victoria“ ei este șubredă, neconvingătoare, fiind forțată, impusă de structura schematică a filmului : aici eticul caută să domine esteticul, motiv pentru care *Orașul văzut de sus* are o coloratură tezistă și moralizatoare.

După cum am văzut însă cinematografia noastră cunoaște și exemple de filme unde raportul etic-estetic stă într-o configurare dialectică echilibrată. Îmbucurător este faptul că acest fenomen se observă în cadrul filmelor de actualitate. *Ilustrate cu flori de cîmp* este filmul în care atitudinea morală a regizorului față de faptele reflectate reiese din semnificația estetică a filmului. Spectatorul este invitat să condamne actele criminale ale celor două femei — și ale complicilor lor indirecți — prin trăire estetică, prin dialogul la care îl invită subtil regizorul, acela de a-și confrunta propriile afecte etice sănătoase atît cu faptele reale prezentate, cu datele „cazului divers“, cît și cu — într-o oarecare privință — cauzele lor obiective. Faptele au fost autentice și Andrei Blaier a încercat, și în mare parte a reușit, să le dea o configurare pe măsură. *Ilustrate cu flori de cîmp* ar fi putut fi mai mult decît un film de actualitate, ar fi putut deveni un film politic dacă regizorul nu s-ar fi limitat doar la aspectele etice ale problemei în cauză, la consecințele morale pe care le suportă personajele implicate în acțiune, ci ar fi mers pînă în miezul lucrurilor, ar fi depășit sfera cazului în sine și ar fi lărgit cadrul, atacînd frontal aspectele sociale și politice ale problemei. Marele merit al filmului este însă acela de a fi reușit, în cîmpul particularului, o structurare unde tragicul și comicul se împletesc în chip original, într-o viziune realistă. Film specific românesc, prin comportament și oralitate.

Politicul este vizat și de filme ca *Proprietarii* (Șerban Creangă), *Muntele ascuns* (Andrei Cătălin Băleanu), filme însă confuze din punct de vedere stilistic și ideatic, dar mai ales de *Filip cel bun*, *Toamna bobocilor* (Mircea Moldovan), *De bună voie și nesilit de nimeni* (Maria Callas—Dinescu), *Zile fierbinți* (Sergiu Nicolaescu), *Cursa* (Mircea Daneliuc) și *Mere roșii* (Alexandru Tatos). Ceea ce pare a fi demn de semnalat însă este

Scanned with OKEN Scanner

faptul că cineaștii noștri fac eforturi de a depăși șabloanele altor filme și de a căuta să se apropie mai mult de realitate, de a-i sonda mecanismele intime, de a se apropia de omul de toate zilele, de problemele lui mai puțin spectaculoase, dar care îi definesc mai bine comportamentul. Tinerii cineaști din „noul val" al filmului românesc au o mai mare aderență față de realitate, sînt mult mai preocupați, în raport cu înaintașii lor, de problemele actualității, căreia îi simt mai bine pulsul.

În filme ca *Filip cel bun, Cursa* sau *Mere roșii* întîlnim o tendință de demitizare a exemplarității eroului „pozitiv", în maniera școlii poloneze sau cehoslovace de film. Personajele se comportă firesc și chiar exemplaritatea personajului principal din *Mere roșii* (interpretat de Mircea Diaconu) nu apare atît din datele lui morale ieșite din comun, cît mai ales, pe plan estetic, din comportamentul său natural, antieroic, care are ca suport conștiința lui înaintată în ceea ce privește profesia de medic. Cu aceste filme, la care s-ar mai putea adăuga, cu unele rezerve, *E atît de aproape fericirea* (Andrei Cătălin Băleanu) și *Septembrie* (Timotei Ursu), pătrundem într-adevăr, pe cale cinematografică (pionierul fiind Lucian Pintilie, prin *Reconstituirea),* în realitatea de toate zilele, în viața nemistificată, spre adevărul existenței. Pentru prima oară se încearcă o analiză a comportamentelor sociale ale oamenilor, un studiu mai atent asupra psihologiei omului în relație cu semenii săi, pe de o parte, și în raport cu societatea socialistă, în continuă mișcare și prefacere, pe de altă parte. Există o dialectică adecvare a esteticului la obiect. De aceea filmele palpită de viață, conțin fapte și trăiri autentice. Personajele principale sînt în continuă căutare și neliniște. Ele sînt însetate de comunicare și de adevăr. Departe de a întîlni aici o estetizare a moralei, dimpotrivă, ne aflăm în fața unor remarcabile întruchipări cinematografice ale umanismului socialist. Personajele principale sînt pozitive nu prin niște date *a priori,* ci prin credibilitatea lor estetică, prin căldura pe care o degajă, ceea ce ne face să credem în existența lor reală. Nu sînt niște personaje inventate, ci create în spiritul vieții, al tinerilor de azi, care trăiesc aici și acum, care sînt frămîntați de probleme asemănătoare, pentru că sînt prinși în mijlocul unor evenimente ce nu vor să le scape. Și Filip, și personajele principale

Scanned with OKEN Scanner

din *Cursa*, și tînărul medic din *Mere roșii*, și Paul din *E atît de aproape fericirea*, și eroul „negativ" din *Septembrie* sînt într-o „cursă" a cunoașterii de sine și de ceilalți, într-o comunicare neobosită din dorința de a cunoaște lumea în care trăiesc, de a-i afla trecutul și viitorul, pentru a avea o viziune adevărată (= responsabilă) asupra ei. Aceste filme încearcă o înțelegere a întregului prin parte, o aprofundare a particularului pentru înțelegerea generalului. Sînt filme angajate în realitate, din dorința de a nu le scăpa vreo nuanță, de a „epuiza" subiectul. Din păcate sînt mai puțin unitare din punct de vedere stilistic. Predomină însă observația realistă. Posibile puncte de plecare pentru școala națională de film.

Nu putem încheia succintele noastre considerații fără a nu aminti de filmul lui Marin Preda și Mircea Mureșan, *Porțile albastre ale orașului*, întrucît prezintă, din punctul de vedere al temei de care ne ocupăm aici, un interes deosebit, proiectîndu-l de-a dreptul în actualitate. Marin Preda ne propune o meditație asupra „eticii posterității". Cum se prezintă în conștiința morală a viitorimii imaginea unui erou, respectiv a unui apărător al patriei ? Marin Preda optează pentru ideea subtilă că adevărații eroi sînt niște anonimi, niște necunoscuți, pentru că de ei nu-și mai amintește nimeni. În cîmpul filmului, nici măcar educatorul, omul cel mai apropiat, care l-a vegheat zi de zi pe eroul nostru la orfelinat, nu-și mai amintește de el. Semnificativă aici este desigur și biografia eroului. Moartea lui nu neliniște pe nimeni, căci el n-a avut pe nimeni. Viziunea ar putea părea pesimistă : uitarea eroului. Uitare nejustificată ? Dar această viziune pare cea obiectivă, căci viața își urmează cursul : copiilor, noii orfani, printre care se află, desigur, alți viitori eroi (și camera insistă dinadins asupra chipurilor lor), numele eroului, care a căzut vitejește pe cîmpul de luptă pentru apărarea Capitalei, nu le „spune nimic" ! Ei sînt candizi și naivi, privirile lor nevinovate arată că „eroul" a aparținut unei epoci care pentru ei nu mai există, aparține iremediabil trecutului, deci nu mai este a lor. Eroul este uitat cu „brutalitate", trece în „necunoscut", diplomele care i se dau post-mortem în fața copiilor — le primește directorul școlii unde el a învățat, de parcă acesta ar fi decorat —, sînt văzute, e vorba de evenimentul ca atare, în contrast aproape comic. Oare în felul

Scanned with OKEN Scanner

acesta Marin Preda comite un act de impietate față de erou? Sau, dimpotrivă, îl compătimește, arătînd cîtă nedreptate există din partea posterității, condamnînd „etica" acesteia? Posteritatea se află deci vinovată moralmente față de memoria eroului? Faptul că eroul ajunge „ne-erou" în imaginea posterității, că el este uitat, înseamnă o știrbire a vitejiei și a existenței lui eroice? De partea cui sîntem moralmente? De partea eroului — pe care l-am cunoscut în realitatea faptelor lui, în mijlocul cărora ne-am implicat poate sentimentul de-a lungul (aproape) întregii acțiuni a filmului — sau de partea prezentului și viitorului „rece", „nemilos", „nerecunoscător"?

Finalul este de fapt „replica" dată de către dialectica obiectivă a istoriei dialecticii subiective în care a căzut poate percepția noastră. Marin Preda ne oferă așadar o viziune realistă asupra istoriei. Această ambiguitate morală cu care este privită istoria se realizează tocmai prin limbajul specific artei filmului, care se dovedește a fi ideal pentru a exprima un asemenea „unghi" de vedere, mai greu de „montat" poate cu alte mijloace artistice. Această problematică complexă a fost exprimată extrem de simplu din punct de vedere cinematografic. Tocmai pentru că s-a găsit o adecvare estetică la subiect, o adevărată dialectică creatoare între etic și estetic, semnificațiile filmului sînt subînțelese, aceasta corespunzînd naturii creației, specificului artei. „Culpa" morală, starea ambiguă în care se află în final spectatorul, se datorează tocmai izbutirii unei reflectări realiste a istoriei, configurării unei viziuni estetice în stare de a concura dialectica lucrurilor.

BIBLIOTECA INSTIT. DE FILOLOGIE BUCUREȘTI

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

DUMITRU MATEI
Argumentum 5

ION IANOȘI
Arta și solidaritatea socială 11

ALEXANDRU BOBOC
Omul—arta—morala 27

DAN OPRESCU
Raportul etic-estetic în gîndirea estetică românească . . 41

VASILE POPESCU
Atitudine etică și atitudine estetică 66

CONSTANTIN COȘMAN
Interferența valorilor 88

GRIGORE ZANC
Nivele și dimensiuni etice ale esteticului 110

MARIAN VASILE
Etic și estetic în conștiința literară contemporană . . . 134

DUMITRU MATEI
Conștiință morală — conștiință estetică 153

CONSTANTIN PRUT
Imaginea și mediul de existență 174

MIHAI NADIN
Caracterul obiectiv sincretic al teatrului 192

MIRCEA CRISTEA
Principii și valori morale în „antiteatrul“ contemporan . . 206

RADU ANESTE PETRESCU
Cinematograful în conștiința epocii 219

GRID MODORCEA
Dialectica raportului etic-estetic în arta filmului . . . 235

Scanned with OKEN Scanner

VERIFICAT
1987

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ
BIBLIOTECA
INSTIT. DE FILOLOGIE
BUCUREȘTI

Redactor : MARIN MIHALACHE
Tehnoredactor : DOINA PODARU

Bun de tipar : 20 martie 1979. Apărut : 1979.
Coli de tipar : 16. Tirajul : 5800 ex.

Tiparul executat sub comanda
nr. 17 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București,
Republica Socialistă România

PROSPECȚIUNI ESTETICE

obiectiv sincretic al teatrului Mircea Cristea Principii și valori morale în „antiteatrul“ contemporan Radu Aneste Petrescu Cinematograful în conștiința epocii Grid Modorcea Dialectica raportului etic-estetic în arta filmului Ion Ianoși Arta și solidaritatea socială Alexandru Boboc Omul-arta-morala Dan Oprescu Raportul etic-estetic în gîndirea estetică românească Vasile Popescu Atitudine etică și atitudine estetică Constantin Coșman Interfernța valorilor Grigore Zanc Nivele

Lei 10

Scanned with OKEN Scanner